محاولة في مواجهة الوحدة والتتابع في الحضارات العربية القديمة

طراد الكبيسي

(١) لاشك ان النشاط الابداعي العربي مر بفترات ضعف وقوة ، فترات ازدهار وخمول . فمنذ ان انحبس المطر وجف الضرع ،او امتلأت الجزيرة العربية بناسها .. او لايما سبب ،واندفعت الموجات العربية من اعماق الجزيرة الى اطرافها : العراق ، والشام ، ومصر ، والحبشة .. واقاموا حضارات ازدهرت واعطت للعالم ،الكثير . كان التحكم في هذا الانتاج ليس للجنس وحده . فالجنس هو نفسه ، الجنس العربي (او ما اطلق عليه : الجنس السامي وعرف في التاريخ الحديث بالشعوب السامية حيث ترادف ـ برأي معظم العلماء ، كلمة سامي لفظ عربي) . ولكن كان الحكم في ذلك الى ما يريده هذا الانسان العربي ، وما ينبغي له ان ينجزه ، تحت ضروب معينة ومتنوعة من الظروف والحاجات ، في كل فترة من تلك الفترات .

والمراد من هذه المحايثة ، اعادة ترتيب العناصر الحضارية : فكرة واسلوبا ، بهدف أن نوضح تسلسل هذه العناصر وتتابعها في الحضارات العربية . او هي محاولة لردم الهوة التي اوجدها المؤرخون ـ والزمن ـ بين الحضارات العربية القديمة وحضارة العرب قبل الاسلام . فمن رأينا ـ أو فرضيتنا هذه على الاقل ـ ان الانقطاع الحضاري بين تلك الحضارات والحضارة العربية ـ قبل الاسلام ، ليس له وجود الا في مخيلة المؤرخين والباحثين عدا فئة قليلة ـ أو هو من صنعهم قصدوا الى ذلك ام لم يقصدوه ـ وان خط التتابع الحضاري لم ينبتً تماما كما توهموا ذلك او خيل لهم ، بل ربما ضعفت فاعليته التاريخية ، أو ضعفت عن رؤيته الابصار ! ذلك ان المؤرخين والباحثين في تاريخ الحضارات، اعتادوا ان يقيموا الحواجز بين فترات الازدهار والخمول ، العطاء الثر والباهت .

حقا انه لم تمر امة بفترة ازدهار متصلة ـ كما يحدثنا التاريخ ـ ولكن هذا لايعني ان خط التتابع قد انقطع تماما . حيث من خلال الصورة التي يبرزها هذا التتابع ، يتجسد أسلوب من أساليب الامة في التفكير والتعبير وانتشار الافكار والادوات . والمحايثة هذه تقوم على رفض فكرة وجود الاسوار الصينية اللامساميّة لاننا نرى في تاريخ ايمّا امة حيّة ، مهما مرت بها من فترات وهن ، عناصر تؤكد أن تيار التطور لم ينقطع ، وان كل مرحلة تدفع للتالية ... وهكذا .

هل ينتشر الفن كما تنتشر العلوم ؟ وينمو كما تنمو الاحياء ؟ ويتراكم مثل العصور الاركيولوجية ؟

صحيح ان التاريخ البشري وظهور الاشياء ، مرّ بفترات توقف نسبي ، « ولكن لم يحدث قط ان توقف التيار العام لتطور الاشياء توقفا كليا »(١) .

٢ ـ ان الحضارة العربية القديمة (بابلية ، فينيقية ، آشورية ، مصرية .. الخ) حقا تبدو للمؤرخ، وكانها قد انقطعت ، وكفت عن ان تكون ذات تأثير ظاهر للعيان . ولكن النظرة الفلسفية والحيوية للتاريخ ، ترى ان هذه العناصر الحضارية التي احرقها التاريخ ،حملتها الريح ، وامتصتها حضارة جديدة . ان حضارة العرب قبل الاسلام (سبئية ، معينية ...) لم تكن بعيدة عن الحضارات القديمة في كثير من خصائصها الروحية والمادية .

ان الحضارات ، مثل عنقاء او طائر الفينيق .. ما ان تحترق حتى تنبعث من جديد . ولا يشترط ان تكون بالصورة نفسها . فالحضارات والتاريخ لا تنحني بشكل الدائرة . ولكن تسير بخط متتابع . وكل حضارة لايمكن ان تستنفد طاقتها بشكل نهائي ، فالطاقة الباقية ستسغل من قبل الحضارات اللاحقة . وحتى لو استنفدت كامل طاقتها ـ على فرض ـ فانها ستكون ـ دون شك ـ السماد الذي يقوّي التربة لحضارة قادمة . فالابداع تاريخي ، والاحداث لابد له من سند تاريخي كذلك ، سواء جاء على صورة طبق الاصل او على صورة مغايرة(٢) . ومهما كان النوع الذي ينتمي اليه المبدع ، يظل حلقة في السلسلة المتصلة التي سبقه فيها كثيرون . ومن العبث البحث عن الحلقة الاولى (المبدع الاول) في هذه السلسلة لان معرفتنا لن تسعفنا في الوصول اليه ، مهما جهدنا في البحث ، وعز الطلب !

٣ ـ ولعل تركيز الباحثين على المجموعات البشرية ، والمفردات اللغوية المتقاربة والمتقابلة ، قد ابعدهم عن ملاحظة الوحدة الاسلوبية في بناء الادب ـ الاساطير مثلا ، وفي اساليب التفكير .

حقا ان البينات غير متوافرة بشكل كاف لملاحظة تطور القصيدة ـ مثلاً في ادب الحضارات القديمة ، وانتقال اسلوبها الى القصيدة العربية ـ قبل الاسلام ـ او استفادة هذه القصيدة من ذلك الاسلوب ، الا ان فهم الاساليب على انها تسير وفق وتيرة بيانية ـ او بنائية ـ واحدة : ترتفع وتنخفض ، تبعا لارتفاع او انخفاض المجتمعات حضاريا ، قد اثر كثيرا على عدم تلمسنا لمناطق الانخفاض من الخط البياني . بحيث لم نعد نرى سوى القمم والارتفاعات ، وهكذا جاء تقسيم عصور الادب في المنطقة العربية على اسس بيولوجية ، او على اساس التوزيع الجغرافي للكتل البشرية . هذا في الوقت الذي نرى ، ان الاسلوب يمكن ان يكشف عن مقاربات نفسية واجتماعية بين هذه الكتل ، أكثر مما تكشف كثير من العلوم الاخرى ، واكثر مما يكشف الوجود التاريخي المتحقق في مكان ما .

فاذا جاز ـ مثلا ـ اعتبار الفن كله بناء رمزيا ـ وهو احد اتجاهات النقد الحديثة ، فأن الاشكال الفنية المتوارثة ، وهي تنتقل من جيل الى اخر ، وباشكال متغيرة ، انما تجسد الخبرات الخاصة لهذه الحضارة او تلك . كما تجسد التغييرات التي حدثت في المجتمع العربي ، في المنطقة كلها ، وهي تنتقل من مرحلة الى اخرى .

فالايقاع الذي تمثل في القصيدة البابلية مثلا . والذي هو ايقاع حضارة وحياة معينة ، عندما انتقل الى داخل الجزيرة ، او اخذه الداخلون في الصحراء ، أجري عليه تغيير يتوافق وطبيعة هذه الحياة .. وهو ما حصل لكثير من الاساطير والمعتقدات الدينية والشعبية .

يعني أن النغم في حضارة زراعية ، لابد أن يكون هو غيره ، او يأخذ شكلا اخر ، عندما ينتقل الى حضارة صحراوية « بدوية » وكذلك حال الصور التي يعبر بها الشاعر ، في مجتمع زراعي عن حبيبته ، لابد ان تأخذ تكوينا جديدا عندما تصير بيد الشاعر البدوي . وهكذا يمكن القول عن نظام الوزن والشكل والموضوعات ، ومفردات اللغة ... الخ . فالملحمة مثلا التي تجسدحياة شخص ـ كجلجامش في مجتمع ، قد تأخذ اتجاها اخر في بنائها ـ (شكل قصائد المديح او الهجاء او الرثاء او الفخر ...) او اي شكل اخر ، شعري أو نثري ، مع فارق قد يرد احيانا ، وهو أن كاتب الملحمة قد يعد نفسه مؤرخا في جانب من جوانب عمله ، حين يعيد صياغة الشخصية التي يتحدث عنها ، بينما الشاعر الاخر ـ الغنائي ـ يرى نفسه غير ملزم بهذا الجانب .

٤ ـ لقد رأينا جملة الباحثين في أوليات الشعر العربي ـ قبل الاسلام ـ يحتارون في بداياته ويرجعونها الى ما لا يزيد على القرن الخامس والسادس الميلادي . واذا ما وجدوا شعرا على وزن مختلف عن الاوزان المعروفة ، شكوا فيه ونسبوه الى « بقايا الاشكال التي مرت بها الاوزان الشعرية في رحلة تطورها الطويلة »(٣) .

ان جملة الباحثين في تاريخ الشعر العربي ـ لم يتجاوزوا هذه الفترة ، ولم يخطر ببال أحدهم احتمال انتقال كثير من أشكال الشعر التي كانت شائعة في حضارات بابل وراس شمر ، وآشور وطيبه ... الخ قد انتقلت الى الجزيرة ، كما خرج العرب من الجزيرة، واثرت في أشكال الشعر ، يعني ألا يمكن القول ، أن الشعر العربي لا يعود الى هذه الفترة التي الفهاالمؤرخون، بل الى عصور موغلة في القدم ، الى الحضارات الاولىالتي نشات في المنطقة العربية هذه ؟! وما نجده من «غريب» في الوزن والنغم واللغة أو غيرها قد جاء الى قلب الجزيرة من تلك الجهات ، كما جاء عمرو بن لحي

بالاصنام من الشام ووضعها في قلب الكعبة كما يذكر مؤرخو الاديان ... فلعل هذا يفسر من جهة اخرى ، القول الذي يراه الاكثرون عن ارتباط نشأة الشعر بالدين والسحر . كما يؤكد الجذر المشترك للشعر العربي القديم الذي كان يرتبط بالدين في الحضارات القديمة ، والتساؤل المشروع عن الشعر الديني في الادب العربي قبل الاسلام ! .

٥ – ان مظاهر تبادل التأثير بين قلب الجزيرة العربية واجنحتها تبدو كثيرة ، ولعلها في الشعر اقل وضوحا من غيرها ، اما في الشرائع والقوانين ، والمعارف الجغرافية والفلكية والطبية ، وفي كثير من العادات والتقاليد والمعتقدات الاجتماعية ومظاهر العمل وادواته. حيث لا يزال كثير منها مستمرا حتى الان على نحو ما استمر انجاز السومريين للري بواسطة الدواليب الخشبية (النواعير) حتى اليوم في الشام واعالي الفرات في العراق .

ويبدو ان العرب لم يكونوا بعيدين ، ولا غرباء عن تلك الانجازات التي اخذوها ، ولكنها استمرت فيهم بشكل عفوي وطبيعي لانهم لم يشعروا انها جاءتهم من غرباء عنهم ، وانما هي انجازات امتهم تتوارثها الاجيال، جيلا جيلا ، كما يتوارثون الدماء ، والحياة ، والمشاعر، واللغة ... الخ .

قلت : اللغة ! ربما المسالة هنا تختلف قليلا . ذلك ان اللغات التي عرفت بالساميّة . والتي يرى كثير من الباحثين انها تفرعت عن جذر واحد في الاصل . هو «العربية» الام او سمها ما شئت .. لم يكن العرب يجهلون طبيعة تلك اللغات ، والحضارات .. رغم ان ما تبقى لنا من مساهمتهم في هذا المجال ، محدود ومتواضع ، الا ان المساهمة تلك ، مهمة لانها تكشف عن الترابط بين هذه الحضارات ذات الجذر الثقافي الواحد ، والذي تجلى في مظاهر متعددة : الحكاية ، الاساطير والقصص ، الانثربولوجيا ، التاريخ ، وسائر العلوم الاخرى (٤) .

وحين نختار الشعر فلانه الجانب الذي توفرت فيه اكثر من غيره ، اسباب التواصل وعوامل البقاء . ولانه الوسيلة الاكثر انتشارا وقدرة من غيرها على تسجيل الاحداث والمآثر فكما ان الشعر ديوان العرب وسجل مآثرهم ، قبل الاسلام ، كان كذلك بالنسبة للناس في الحضارات العربية القديمة .

ولعلنا يمكن ان نضيف الى ما سبق ان قلناه عن قدامة الشعر العربي ، وانه ليس سوى حلقة في السلسلة المتتابعة منذ اقدم العصور ايغالا في التاريخ ، ما نجده من مشابهات في وظائف « الرجز » مع طبيعة ووظائف الشعر في تلك الحضارات . فالرجز كاد في مراحله الاولى ان يقتصر على ان يكون شعرا شعبيا يعبر عن اغاني العمل كالاستسقاء والرعي وحفر الابار والخنادق وبناء السدود .. اضافة الى ترقيص الاطفال واهازيج الحرب والسلم ... الخ بينما يمثل القصيد مرحلة متطورة في تاريخ المجتمع ، حيث خرج هذا الشعر (القصيد) الى موضوعات اخرى فرضتها طبيعة الحياة وتطور المجتمع .

ان الرجز هو نمط من شعر الشعب ، كما كانت اغاني الحب ، والقصص والحكايات والاساطير البابلية والفينيقية والمصرية القديمة .. هي الانماط العليا من شعر الشعب ، والمعبرة عن آماله واحلامه ، في حال بؤسه وغناه .

ولابد ان يكون هو (أي الرجز) أو غيره في مرحلة مبكرة جدا مقاربا لنمط الشعر البابلي والاشوري الذي كان موزونا ولكن لايقاس بوزن معين ، ولا يتميز بالقافية الثابتة ، او لا يتميز بها اطلاقا . وانما يقوم على تتابع عبارات متوازيه . اي على تكرار افكار معينه ، سواء كان التوازي Parallelism عن مساواة ومشابهة أو عن تضاد(٥) . ومثل هذا كان الشعر الاوجاريتي والشعر العربي القديم الذي يقوم ايضا على مبدا التوازي(٦) .

والسؤال : الا يمكن ان يكون هذا ، مثل الشعر العربي الذي يقوم نظام وزنه على التوازي في اشطر البيت والتعادل بينهما ؟ .

خاصة وان الباحثين يلاحظون ان اوزان الشعر البابلي قد اثرت في اشعار الامم الاخرى التي كانت لها اتصالات ثقافية معها مباشرة وغير مباشرة كالشعر العبراني والآرامي والاخميني (الفارسي القديم)(٧) .

فاذا كان الامر كذلك بالنسبة لهذه الاقوام . فلماذا لايكون الشعر العربي . واحدا من هذه الاشعار التي تأثرت بأوزان واساليب نظم الشعر البابلي ؟ سيما وأن الشعر البابلي يعتمد في عروضه على مبدأ تجزئة الكلمات الى مقاطع طويلة وقصيرة ، ساكنة ومتحركة (أوتاد واسباب) كما في الشعر العربي ، وانه يشبه في كثير من تراكيبه – العروضية والمعنوية (التعبير عن المعنى) بعض انواع الشعر العربي كالرجز والموشح والدوبيت(٨) .

ولعل دراسة هذه الاشعار ، ومنها الشعر العبري في التوراة ، ستكشف عن المزيد من التقارب والتناظر بين هذا الشعر والشعر المصري القديم والشعر البابلي والكنعاني . وقد قام بهذا متخصصون كثيرون ، انتهوا الى ان هذا الشعر يتميز بميزتين بارزتين هما : ايقاع المعنى وايقاع الصوت . وهما ميزتان يشترك فيهما الشعر البابلي والاوجاريتي والكنعاني والمصري القديم ، وجميعها تسبق الشعر العبري بفترة طويلة ، وتظهر بشكل خاص في ملحمة بعل التي اكتشفت في راس شمرا، وفي انشودة اخناتون الخاصة بالاله اتون(٦) .

ويتمثل ايقاع الصوت ببناء الشعر على اوزان

منتظمة ذات مقاطع متحركة وصامتة في بيت واحد من الشعر أو في مجموعة من الابيات .

ويظهر ايقاع المعنى في ما يسمى بالتطابق أو التناظر، وهو تركيب المعنى من عدة وحدات شعرية (اثنتان ثلاثة ، اربع ... الخ) يكون التطابق فيها متنوعا(١٠)

٦ ـ ان العلائق والوشائج بين اللغات السامية ، تجعلنا نعتقد ان التأثير المتبادل بينها لم يكن في مجال (المفردات) وحسب كما لاحظ اغلب الدارسين . ولكن في الافكار والعواطف واساليب الكتابة والتفكير . ولم تكن (المفردات) التي لاحظها الدارسون الا شكلا (رمزيا) من تلك التأثيرات المتبادلة .. ومعروف ان الكلمة عند انتقالها من لغة الى اخرى لا تنتقل بدلالتها المعنوية وحسب ـ ان لم يجر على هذه الدلالة تغيير ، بل تنقل معها كثيرا من المشاعر والعواطف ، فضلا عن نظام التفكير ، والظلال والايحاءات .

لقد كان الدارسون العرب للاسف ، من النحاة واللغويين . ولذلك لم يلحظوا سوى التركيب والدلالة المعنوية لتلك المفردات التي اسموها الكلمات او الالفاظ الدخيلة في العربية ، ولم يخطر ببالهم ان هذه الالفاظ ثمار شجرة كبيرة ذات اصل واحد ، تشابكت اغصانها، رغم انها تبدو للمشاهد ، من الخارج ، ذات فروع كل فرع قائم بذاته .

ان جهود الباحثين تركزت على اللغة والمقاربات اللغوية ، وكادت تقتصر على ذلك ، وآن الاوان لان تتجه الدراسات للبحث عن الاصول والوشائج التي تجمع وتتبادل التأثير بين آداب هذه اللغات المعروفة « بالسامية » جميعا . والى أبعد من المشابهات والمقاربات اللغوية ، رغم أهمية هذه .

لقد كان المؤرخون والدارسون ينظرون الى الشعوب السامية كشعوب متفرقة لا علاقة لها ببعضها ولذلك كانوا يعاملون لغاتها على هذا الاساس نفسه الى وقت قريب ، حيث اثبتت مقارنات عديدة ، وحدة هذه الشعوب وانها تنتمي الى أصل واحد . وقد ادرك هذا بعض المؤرخين العرب القدامى ، كما ذكر كراتشكوفسكي عن المسعودي ـ وحدة الشعوب السامية ـ أو تكونت لديه فكرة عنها على الاقل ـ في الكتاب المنسوب اليه باسم (اخبار الزمان) وذلك قبل عهد طويل من ظهورها كنظرية علمية في أوربا(١١).

٧ ـ ان المشابهات الكثيرة والتي تمثل انتقالا مباشرا من الحضارات القديمة الى الحضارة العربية وامتدادها حتى اليوم في بعض مظاهرها ـ الحياتية او المعتقدية أو الفنية ـ تجعلنا نعتقد ان هذا الامتداد والانتقال، لا يكاد يقتصر على هذهوحدها ، بل تعداها الى انماط أخرى من الادب والفن والاساليب ، وان لم يكشف عنها لحد اليوم . ومن هذه المشابهات : القصص والاساطير خاصة . كقصة أيوب ، والطوفان . وقصص العقاب والبلاء بالدم ، وقصص عشتار وغيرها مما هو مشهور اليوم في الآداب القديمة ، والتي استوعب بعضها ، القصص القرآني (الطوفان وايوب مثلا) وما ورد في القصص الشعبي ، كقصة ارم ذات العماد وجنة عدن ـ او دلمون ، ثم أغاني الحب التي تمثلت في نشيد الانشاد ، ومن ثم انتقلت الى قصص العشق ، ولا يستبعد ان يكون كثير من قصص الحب العذري منحدر في أصله عن قصص الحب القديم . وهكذايمكن القول عن فكرة الموت والحياة ومبدا اللذة ، كما جاء في ملحمة جلجامش ، وتمثل في نظرية طرفة بن العبد ، وقصة البحث عن الخلود والتي تجسدت في الخضر ... الخ . يعني هذا ، ان الجانب المعروف في التأثير والانتقال ، تجسد في الميثولوجيا ، كما تمثل في الاشياء الاخرى التي تتصل اتصالا مباشرا بحياة الناس .

واذا كان العلماء قد لاحظوا أن اللغات التي تتفرع عن لغة اصلية ، تسير بسرعة منتظمة ثابتة من التغير. فان ما ينجم عن التغير هذا ، في المجال الثقافي ، باعتبار ان اللغة جزء مكمل للثقافة ، أو لاتوجد ثقافة بدون لغة ، لايبتعد كثيرا عن التغير في اللغة . رغم انه يفسح مجالا واسعا لتداخلات اكثر من اللغة ، الا انها ـ أي المنتجات الفنية ـ تشكل نوعا من الاتصال الرمزي الذي لايخالطه الاضطراب والتشوش الكبيرين ، وذلك لاتصاله باللغة المسؤولة عن النقل بأمانة(١٢) .

٨ ـ صحيح ان تاريخ المجتمع العربي في هذه المنطقة قد مر بفترات انقطاع وتغير بحيث تبدو كل فترة قائمة بذاتها ـ ظاهريا ـ كما قلنا ، وخاصة تلك الهوة الفاصلة بين الحضارات القديمة ، وحضارة المجتمع العربي ـ قبل الاسلام ـ الا ان الفترات الفاصلة بين نهاية مرحلة وبداية اخرى ، لايمكن أن تقطع خط التتابع والتواصل نهائيا ، لان الزمن التاريخي ، زمن متصل ، وعلى الباحثين والمؤرخين تقع مهمة ، الكشف عن النسيج الذي يربط بين هذه الفترات ،لانه موجود ، مهما أعوزتنا البينات المادية والمعنوية ، الحاسمة ، ذلك أن « فصل التاريخ الى اجزاء مايزال امرا اعتباطيا وتقليدا لا يخضع لاي مفاهيم للكيانات والآماد التاريخية .. رغم علمنا بأن أنسجة الزمن تتعرض في كل لحظة الى الانحلال ، فتحاك أنسجة جديدة لتحل محل القديمة بينما يتعرض البنيان كله من آن لآخر للارتجاج والتزعزع فيتخذ اشكالا جديدة وانماط جديدة .. واذا كانت ثمة من نقاط ضوء في متاهة التغيرات والتبدلات هذه ، فانها انما تبرز في الفنون والآداب بشكل خاص » : العمارة ، الرسم ، الشعر والدين ، حيث تشير هذه الى الطابع الذي سيتخذه المستقبل على ما جرى في الماضي(١٣) . ذلك أن الانتاج الفني ، مهما صغر ما وصلنا منه ، هو في الواقع جزء من تيار الحوادث وعندما يختفي انتاج فني

مهم ، او يخيل الينا انه اختفى ، بسبب ما يصيبه من تدمير او انحلال وتفكك ، فأن اثره لا يختفي كليـا ،بل يظل يحدث اثره في مجالات اخرى ، ولو بشكل غـير منظور(١٤) .

يعني هذا من جانب اخر ، ان المأثورات التاريخية والادبية في حال انتقالها من مكان الى اخر ، قد يتعذر فهمها ، او استساغتها بنصها القديم . والذي يحصل حينئذ أن يعبر عنها بتعبير جديد أو مصطلح جديد . مع الاحتفاظ بالفكرة الاصلية او بروح النص الاصلي نفسه ، كما هو واضح مثلا في استخدام عدة أسـماء لآلهة واحدة عند جميع الشعوب السامية ، او استخدام المحتوى الاصلي للاسطورة الواحدة ، في عدة أساطير ، كاسطورة تموز وعشتار ، رغم التعبير عنها بمصطلحات جديدة وصياغات جديدة .

ولعل زيادة كمية المكتشفات الادبية ،مستقبلا ، وترجمتها ترجمة دقيقة ، سوف يأتي بالبينات الدامغة. خاصة وان ماهو معروف من ادبيات الحضارات القديمة اليوم ، يسير جدا ، وترجمته ، ترجمة أولية ، كمـا هي عادة عبارة صموئيل كريمر في ترجماته لنصوص من الآداب السومرية في كتابه الجليل (الواح من سومر).

لناخذ مثلا ، ان موسكاتي اذ يدرس الحضـارات السامية القديمة(١) والحضارة العربية ، قبل الاسلام ، كلا على حده ، من حيث البيئة الجغرافية والتاريـخ والدين والادب والنظم القانونية والاجتماعية والفن ... ماذا يجد ؟ أو ماذا نكتشف نحن ؟

الحقيقة ان المتشابهات كثيرة ، والفروق تبـدو نتيجة جلية للفروق بين الاقاليم العربية . ولكن هـذا لايمنعنا من رؤية المتشابهات والمقاربات ، وخط التتابع الحضاري المتواصل :

(فكم من آلهة تتلاقى اسماؤهـا أو صـفاتها في شعوب سامية كثيرة ، وكم من طقوس تعاود الظهور في شعب بعد شعب ... **وهناك المنحى الثابت في التفكـير الذي يحدد موقف هذه الشعوب من الوجود . وهـو غلبة الدين على بقية عوامل الحيـاة جميعـا(١٥) ..**

وهكذا في القصص والاساطير المختلفة .

حقا اننا لا نجد جلجامش ، ولكننا نجد نظـائر له في قصص اخرى . لعل ابرزها قصة ذبح التنـين المنسوبة الى القديس جورج وغيرها .. ولا نجـد الرجل الصالح الذي ابتلي ببلاء لا يستحقه ، ولكننـا نجد ايوب الصابر .. ولا نجد دلمون ، ولكننـا نجد الفردوس .. وهكذا الى غير ذلك من القصص والاساطير المتأخرة التي ارجعها الى اصولها الاولى كريمر في كتابـه (الواح من سومر) . اذ ان كريمر فيما يبدو احس بهذه الوشائج التي تشد الحضـارات القديمـة او ان البحث العلمي قاده الى هذه النتيجة . ذلك أن سـير تاريخ هذه المنطقة ، رغم انه أوجد اختلافات في الحضارة واساليب الحياة بين شعوبها .. الا ان الروابط التـي تشد هذه الشعوب الى بعضها أقوى من أي سـبب من اسباب الاختـلاف ، هـذه الروابـط التي يعـدد موسكاتي منها :

١ ـ **اللغة** : وهي رباط **الوحدة الاسمى** . فمن العسير تفسير الوحدة العضويـة القويـة بين اللغـات السامية دون الاشارة الى الصلة الوثيقـة بـين الشعوب التي تتكلم بها .

٢ ـ **الجغرافيا** : وهي **رابط اخر من روابط الوحدة.** حيث لم تكن الوحدة الجغرافيـة مجرد ظـرف خارجي ، بل انها تشير الى حيـاة اجتماعيـة مشتركة في الاصل ، تقوم ، بغض النظر عن اية وحدة جنسية ، على تشابه في المسكن والاحوال داخل المنطقة التي امتد منها التوسع الخارجي ـ اي من قلب الجزيرة العربية الى اطرافها .

٣ ـ **هذا فضلا عن شواهد اخرى للوحدة ، تتجـلى في المشاعر وأساليب التفكير ومنحاه ، في الثوابت والمتغيرات .. وتتجلى هـذه اكثر ما تتجـلى في الدين ، والنزوع المستمر الى التوحيد .**

---

(١) جورج كوبلر : نشاة الفنون الانسانية : ص١٦ .
(٢) المصدر السابق نفسه ص ١٧ .
(٣) د . عزالدين اسماعيل : المكونات الاولى للثقافة العربية ص٣٧.
(٤) د . هاشم الطعان : مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية.
(٥) موسكاني : ص٨٣ .
(٦) الحضارات السامية القديمة ، هوامش المترجم ، ص ٢٧٤ .
(٧) طه باقر : خواطو واراء في تراثنا الحضاري / آفاق عربية . ع (٧) آذار ١٩٧٨/ص ٧٨ .
(٨) طه باقر : المصدر نفسه /ص٧٨ . أما في مجال كلمة (الشعر) نلاحظ أنها تكاد تأخذ اللفظ نفسه مع تغيير طفيف في صـوت (العين) الاصلي . فهي (شيرو) في البابلية . و (شير) في العبرانية . (شور) في الارامية . و (شعر) في العربية . (طه باقر ـ المصدر نفسه /ص٧٦) .
(٩) انظر (الشعر العبري في التوراة) ترجمة : يوسف متي اسحق ـ مجلة (صوت الجامعة) البصرة . ع (١٠) كانون اول ١٩٧٧ ص ٤٧ .
(١٠) ينظر : طه باقر . والشعر العبري في (التوراة) المصـادر نفسها .
(١١) مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية د . هاشم الطعان /ص١٩ .
(١٢) ينظر : نشاة الفنون الانسانية / ص١١٥ ٩
(١٣ ، ١٤) المصدر السابق : ص ٤٢ ، ٤٥ .
(١٥) سبتينو موسكاني : الحضارات السامية القديمة : ص٢٢٥/ ٢٢٦ .

مطر

ياسين طه حافظ

مُطْفأه
يتمدّد فيها شحوب سنين وصمتٌ سهولْ :
لم تَعُدْ بعد عمر القطيعة تذكر طعمَ المطرْ .

جسَدٌ خامدٌ ، لا ممرَّ لذكرى ، ولا
خفقَ جنحٍ ، ولا خضرةً أو زهرْ :
الحديقةُ مهجورةٌ والغصون ما مات مات ،
وما ظلّ صوّحَ ... ثم انكسرْ .

أهو المنبعُ العذبُ ذاك الذي كنتُ أقتتلُ
فوق اشتياقه ، أسقطُ من عطش عنده ؟
أهو الوجهُ ذاك الذي كنت حين أحنُّ إليه
تطيرُ بي النارُ حتى لأنسى سوى
لذّة الاشتعالْ ؟

إنه السحرُ يرقدُ ، هذا الكيان الذي
يتقاتلُ فيه لهيبٌ وثلجٌ ،
يتمدّدُ من غير بردٍ ومن غير وهجْ ..
خامدٌ ، ساكنٌ ، وأنا أتدلّى كغصنٍ عليه
أتأرجحُ بين اشتهاءٍ حميمٍ وبين ضياءٍ
عصيّ المنالْ ..

وتناميَ
قطعة ظلٍّ تَمَدَّدُ في حَضْنٍ واسع للنهارْ .

أتوسّلُ فيكِ اللبؤةَ جوعانةً ،
والمليكة تعبانةً ،
وانبهارَ الغزالْ .

أتوسّلُ فيكِ الضياءَ البعيدَ ،
أتوسّلُ فيك اللظى المتوحش يحرقُ هذي
الخلايا ، ويمنحني
ثغرةً لاقتحام المدينة ، والخطف .. والارتحالْ ...

هي بين اليدينْ :
أغمرُ الوجهَ بالقبَل الساخناتْ
وأنشقُ من شعرها ما يردُّ لي الروحَ
ويزرعُ لي غابةً في عصيّ الجبالْ

إنه السحرُ يغفو ، ومصباحُ غرفتنا حَذِرٌ
مثل طفلٍ يلوذُ بحلواه في الزاويه
وهو الصمتُ شرّشفُنا ، والخواطرُ
حمراءُ ، صفراءُ ... تنبتُ مثلَ الزهرْ :

مُطْفأه
وأنا مُطْفَأٌ جنبَها
والرياحُ الثقيلةُ تحرثُ في الليل صمتَ الشوارعْ
تتفجّرُ من لذّةٍ بالمطرْ ...

الفتـاة والأمير



علي عبدالله خليفة

— ١ —

قالت الفتاة : من اين انت قادمة ايتها السمكة الملونة بألوان قوس قزح ؟ ايتها الزرقاء التي تشع بوهج الشمس وضوء القمر ! قفي لحظة في هذا السكون ، بعيدا عن الكهوف الخضراء وغابات العشب البنية التي اختبأت بها ! دعيني اطالع في عيونك البحار العميقة التي ابحرت فيها ، وجيوش الاسماك القاطنة في تلك الممالك السحرية . هل انت ملكة الاسماك التي يبحث عنها الصيادون أم انت سمكة غريبة ضعت في هذا العالم الصعب ، كما أنا آه ايتها الحلوة ، المزخرفة ، كالعروس ، لم انت صامتة ؟ لم انت لا تنطقين حتى بكلمة ؟ انظري الي ، ان هذه السكين ، التي امسكها بيدي كما لو كانت الموت ، سألقيها على الرمل ، بل سوف ادفنها واجعلها لا تطلق بروقها الحادة . انت الان تبتعدين عن الموت ، عن القدر الملتهب ، المليء بالارز ، الذي « يبقبق » كبركة الجن الفوارة ، تقتربين من الغابات المرجانية ، ومملكة زوجك



الغاضب الذي يمخر عباب البحر كسفينة من سفن القراصنة ، هيا يا حلوتي تحدثي كما اتحدث ، انطقي كما انطق . ان هذه الامواج التي يطلقها زوجك وهذه الريح التي تصرصر وتعوى كغابة من الذئاب لن تخيفني ولن تجعلني اطلق سراحك قبل ان اسمعك تتكلمين وتحققين رغبتي . تكلمي يا عزيزتي ، فانا لست اميرة او ملكة ، وان كنت ارجو ان اكون احدهما ، انا بنت صغيرة فقيرة كما ترين ، امي تعيش الان تحت الثرى ، غادرت هذه الحياة البغيضة في الشتاء الماضي حين توقفت السماء فجأة عن المطر ، وجاء القحط جيشا من الافاعي والذئاب والسحرة ، رحلت وتركت ملابسها القديمة وخواتمها النحاسية وحناءها وقبقابها الجديد الملون ، حتى قرآنها الاصفر العتيق تركته في الصندوق فتآكل وامحت سوره . آه لو تدرين كيف غابت فجأة ! ذهبت الى العين لغسل الثياب وعندما رجعت لم اجدها ، قالوا انها لن ترجع ابدا . حتى « مع السلامة » لم تقلها . لم ارها مرة ثانية . ورغم ان بعض الاولاد يقولون انهم رأوها مرارا تتجول في البراري تجمع في سلة صغيرة اعشابا وازهارا نادرة ، الا انني لم ارها ابدا . اما المنزل الذي غادرته فقد صار تنورا كبيرا . جاءت امرأة غريبة واستولت عليه . لا أدري من اين احضرها ابي لكن اظن انها كانت تسكن بيتا قديما مهدما كالساحرة ، بيتا بلا نور او شجرة او ضحكة طفل ، وعندما مر ابي سحرته ، اكلت عقله ، واخذت ماله .. هل تصدقين ايتها السمكة الجنية أنه بعد رحيل امي لم اعش يوما واحدا بسعادة . ذقت الضرب والجوع والجوع آه ، لو تنطقين بكلمة واحدة تنقلني من هذا العالم الناري الى مملكة سعيدة . لن اذبحك ، بل سوف اصلي بقية عمري لروحك النقية كالماء .

– ٢ –

قالت السمكة : ايتها الفتاة الجميلة كالنجمة في الليلة البهيجة السواد ، انني لست ملكة او اميرة ، بل انا سمكة كبقية السمكات في مملكتنا الخضراء السعيدة البعيدة في اعماق اليم . ان عالمنا هناك ساحر فتان ، ليس كعالمكم الشاحب . انظري الى تلك الاكواخ المتجمعة كجيش من الشحاذين ، او جبال القمامة المتراكمة في كل منعطف انه عالم مليء بحشرات سوداء كالشياطين ، ورغم هذه القذارة فهناك قصر شامخ كعملاق من فضة ، وجهه مضيء بالمصابيح الملونة والاشجار المزهرة ، كشيء هائل يضحك على هذه الدمى المتناثرة تحته . انني اود ان ارحل فورا عن هذا الفضاء الملوث بالدخان ، اريد ان اشق طريقي الى اعماق مضاءة باسماك كالمصابيح ، اريد ان اغوص في الماء لكنك ترفضين ، تودين لو تحققت رغباتك ووصلت الى مكانة رفيعة . انك تحدقين في القصر المتلالىء ، وتودين لو تحولت الى أميرة تضطجع تحتك مملكة غنية باللؤلؤ والذهب والقصور . انك لا تودين الاقتراب من ذلك البحار الذي يحتضنك بعينيه ، ويمد ابتساماته الخجولة كجسر للقاء نقى ، انك تقولين انه فقير ، يسكن مع أمه العمياء الوحيدة في كوخ يجثم عند الشاطىء كحارس يقظ على المد والجزر ، انه فقير يلبس ملابس متسخة بالزيت وقشور الاسماك ، ورائحته تبعث على الاشمئزاز ، انه يحوم حولك كالفراشة التي تحوم حول المصباح ، لا يضج بالصراخ او يطلق اللعنات والشتائم بل يغني اغنية البحارة المنطلقين الى مغاصات اللؤلؤ واعراس الاسماك . ان عينيه – حقا – لا تدلان على مستقبل باهر ، فهو لن يكتشف كنزا في جزيرة نائية ، بل ربما عاش اسيرا في الظلام ، وربما خط بدمه كلمة جديدة . ياصغيرتي انك لن تفهمي جيدا ! وسوف تذهب اغانيه الحالمة عند قمر الشاطىء كما ذهبت الحان الموج على مر السنين . من حدق في عينيه اكثر مني ؟ من رأى في وجهه آيات التحدي والاصرار من اصاخ اليه يهمس في آذان رفاقه كلمات تحولت الى رجال لحرثت الارض واعتقلت القحط ؟ انك لا تهتمين به ، فمن يركب كل هذه المخاطر ويشق طريقه بين كل هذه الآلام اي مزهر له ؟ انني اتخيل امه العمياء غدا تتعثر في طريقها وهي تبحث عن قبره ، اتخيلها تأكل تراب القبر وتحدق في الظلام

ببصيرة لا تحد .. انت لا تفكرين معي في ذلك ، بل على العكس ، تسرحين بفكرك هناك ، هناك في القصر ! تحدقين في الامير الذي رآك ذات يوم ، رآك مرة واحدة ، واعتقدت ان صورتك باقية في قلبه الى الابد ! في ذلك الصباح المشرق ، كان الشتاء في افولة ، والصيف اللاهب قدم مسرعا كالوباء ، كان الامير يتجول بحصانه الابيض كسحابة بلا مطر . وعندما وقف قليلا تحت شجرة عملاقة بلا اوراق ، اقتربت منه . كان ، كالحصان يتشمم الانثى بظمأ شديد . طالعك بنظرة فاحصة ، ثم فجأة ، اطلق حصانه واندفع نحو القصر كالومضة . لم يقف طويلا ولم يحتضنك فوق صهوة الجواد ، بل غاب كالحلم الجميل . لم يأت ثانية ، وظلت مجهولة بالنسبة اليه . انه الان في بستانه الخاص ، يحتضن عشرات الجواري الاجنبيات ، ان بعضهن فقيرات قدمن من ممالك بعيدة ، وبعضهن بغايا محترفات يبحثن عن الثروة ، يا الهي ، ماذا بك؟ انك تصرخين ، لا ترغبين في سماع هذه الكلمات المهينة التي تشوه تمثالك الجميل ، وتصرخين راغبة في ان تكوني هناك . اصيخي السمع الى اغنية البحار الصادحة بيوم سعيد مع زوجة تناغي طفله ما اجمل هذا الصوت الطالع من القلب ، اسمعيه انه يدعوك الى عالمه القاطن مملكة بلا تيجان او حراس سوى ضوء القمر ولثغة الطفل . آه لا فائدة من محاولة اقناعك ، ان قلبك يرفرف حول القصر . هيا دعيني ارحل وسوف تتحقق كل امانيك .

- ٣ -

شقت السمكة طريقها كالسهم الناري ، اضاءت البحر لحظة ثم ذابت في الماء كانها لم تكن . عاد البحر الى كآبته ، وراحت الامواج تندفع نحو الشاطيء بسأم وعدم اكثراث . وفي جهة ما ، عند الشاطيء ، تردد لحن كئيب ، لرجل قادم الى مدينة مجهولة بلا مال او اصدقاء . وفي لحظة سريعة اشتد اللحن وتحول الى خيبة فاجعة لعاشق مهووس . طالعت الفتاة البحر واكتشفت ان الحلم اللذيذ خدرها ، وجعلها تطلق السمكة بلا مقابل بحثت عن السكين فوجوتها قد غاصت في الرمل . نامت هناك بلا اية وظيفة .

- ٣ -

اقترب البحار وقال : لقد هربت السمكة من يدك اتريدين غيرها .

لم تستطع ان تطالعه ، الرائحة كادت ان تفقدها وعيها . لم تقل شيئا ، وسارت بوجل . ظنت انه سوف يمسك كتفها بقوة بين لحظة او اخرى . سمعته يقول كلمات لم تفهم ماذا يعني بها . سمعته يصف الظلام والامير والسمك والناس . راح يردد الفاظه دون ان يوقفها . انزل الشمس الى الارض ، نسج من النجوم لعبة لا تتكلم ، غير انه لم يوقفها . وفجأة ذب صوته في الفضاء وتوقفت خطواته .

- ٤ -

قالت الفتاة : ايتها السمكة البعيدة الكاذبة ، ها انذا هنا انظف الارز واغسل الاواني ، وقد انهكني التعب ومزقني الجوع . يدي لا تقدران على العمل ، والارز كثير كثير ، على ان انظفه كله . لا احد هنا يساعدني ، جميعهم ذهبوا الى حفلة العرس ، سوف يتزوج الامير اجمل فتاة في المدينة هذه الليلة ، بينما انا هنا وسخة ، تعبة ، جائعة . فأين الوعد الذي قطعتيه كبرق خصب ؟ ان زوجة ابي طالعتني كوحش ضار حين دخلت بدونك . صراخها ظل يتعالى وهي تمزق جسدي بسوطها المشتعل بنار من الجحيم ، كانت تود لو احالتني الى قطع صغيرة تشوي في التنور . تركوني هنا وحيدة ، اغلقوا على الباب ، ودعوني مع هذه الجراح والوحدة . آه ياسيدة البحار ، القاطنة في مملكة سحرية قصية ، هذه الريح القادمة من الشمال تحمل اصوات العرس من فوق الهضبة ، من القصر هناك ؛ ويخيل الى ان بينها ضحكة العروس التي اختارها الامير من بين فتيات المدينة ، انها تضحك لانها اجمل فتاة ، لانها غدت عروس الامير .. كاني اسمع زوجة ابي وهي تصر باسنانها ، انها ترتعد غضبا ، فالامير لم يلق نظرة خاطفة على بناتها المكتنزات كالبراميل . انني اسمع البنات يغنين اغنية العاشق الذي بحث عن حبيبته في صحراء بعيدة فلم يجد سوى العطش والسراب . يا لها من اغنية حزينة ! ان قلب العاشق يقطر دما على تلك الرمال الملتهبة . يا الهي ، فلتتوقف هذه الموسيقى التي تحز الروح ! اغنية بهيجة تحملها الريح هذه المرة ، انها تندفع كعاصفة من مدح الشباب ، تنطلق كأسراب العصافير في الحقول الخضراء المترامية .. لا وقت الان للكآبة ، للدموع ، هؤلاء النسوة يغنين للفرح ، فلا مسح دموعي وابتسم ! ياسيدة البحار الملونة بالوان الفرح ، اين بركتك العظيمة ؟ لقد ذابت في الماء وتركتني هنا بلا معين . فمتى تأتين ؟ متى تأتين ؟ اود لو اسمع صوتك ثانية ، واحس برعشات قدرتك تنقلني من هذه الآلام . انت تبتعدين وتسكنين الظلام . متى

تأتين يا ملكة الاعماق المخضبة بالدماء ؟ لاشك ان عرشك يطفح فوق بحيرة من الدماء والجثث ! يا ساحرة ملعونة تبدت في هيئة سمكة جميلة !.. واخيرا، ها هو صوتك قادم كالهمس الدافىء . معذرة ايتها الملكة عن هذه الكلمات الكريهة ! العمل الشاق الصعب، ينتهي في غمضة عين . الارز منظف كله بسرعة مذهلة . ثيابي الممزقة تتحول الى شيء اخر تماما . لقد اصبحت كالعروس ! من في مثل جمالي الان يا ملكة الاعماق المتلألئة بالانوار من يصدق ان هذا يحدث ؟ ها انذا اغادر منزلنا الكئيب اغادره كالبرق الخاطف . وها هو القصر الذهبي يقترب . انه ليس وحشا ، بل حديقة غناء وصحراء مجدبة

ـ ٥ ـ

عندما دخلت كان الفرح يتصاعد كالشعلة في الليل الدامس ، الضحكات راحت تنساب كالجداول التي تغني ترنيمة للاشجار النائحة .. حينما جلست شدت اليها الابصار توقف الضحك ، وساد هدوء غريب .

بعد لحظة نعق غراب في السماء كمهرج في مأتم . قال جملة صاخبة بلهجة غاضبة ثم رحل بهدوء . نعق الغراب لكن احدا لم يسمعه ولم يره . الانظار كانت متجهة الى الفتاة التي دخلت كالشهاب . النسوة تطلعن اليها بغضب والم وحقد . الامير وقف مأخوذا ، واحس بقلبه يتفتت في يده . لم يستطع ان يصبر طويلا . قال بصوت مسموع « ها هي زوجتي تظهر اخيرا » .

اشتعلت الزغاريد مرة اخرى ، واطفىء الصمت الذي كالشرارة . فكرت الفتاة في القصر والحدائق والذهب. فكر الامير في النقود والضرائب والبحارة والفلاحين .

قال الامير : جئت كالسحر ياعزيزتي الصغيرة .
قالت الفتاة : جئت كالمطر يا مولاي .

بحثت عن زوجة ابيها فوجدتها تتطلع اليها باستغراب . بناتها بقربها بين النوم واليقظة ـ ابتسمت بسعادة لكنها توقفت فجأة الجميع لفهم الصمت خارج القصر كانت ثمة اصوات غريبة تتفجر في الفضاء ، صيحات عطش واغان صاخبة . وكانت ثمة وجوه غريبة كالحة تتقدم . بحارة وصيادون و ..

ـ البحرين ـ

في العدد القادم ملف :ـ

ملتقى القصة لاول

دراسات . تجارب قصصية . آراء في « الادب القصصي في العراق » . توصيات وقرارات .

□ مقدمة لدراسة الاسهامات العربية في رفد الرواية العالمية

□ د . محسن الموسوي

من المشكلات المعقدة التي تواجه المعنيين بدراسة تاثيرات الادب العربي على غيره من الاداب العالمية حقيقة ان بعض الانماط الادبيـــــة genres لم تحظ بعد بدراسة كافية في ثقافتنا العربية . واذا استثنينا تعميمات بعض المؤرخين والنقاد(١) فان تاريخ الرواية العربية لم يحظ بدراسة كافية شان الشعر ، كما ان فن النقد الادبي العربي لم يوضـــع بعد في قوالب متماسكة ودقيقة تتيح للناقد الموضوعي الخوض بعمق في بحر النتاجات العربية . واذا كانت مستلزمات وفنون نقد الشعر اكثر شيوعا من غيرها ، فلأن الشعر اكثر الفنون العربية رقيا واكثرها تعبيرا عن شغف العربي بلغته وتاثره بسلطان سحرها البالغ . كما انـــه وبحكم كونه مخزون فصاحة وبلاغة العربي ولسهولة حفظه وتناقله كان وما يزال اكثر استدرارا للتعليق والنقد . لكن الايغال في تاكيد شاعرية العرب على حساب براعتهم الادبية في انماط اخرى قاد ويقود الى اغفال جوانب ثقافية هامة في حياتنا وتاريخنا .

فلقرب القصة من عامة الناس في العصر الوسيط وما بعده من فترة مظلمة ، كانت مخزون ابتكـارات الانسان العربي وهمومه ومشكلاته . واذا كانت القصة العربية في بعض ضروبها عامية اللغة والتعبير ، فان ذلك يجب ان يدفع نقادنا لدراسة اسباب ذلك وتعليله على ضوء الحقائق والوقائع الاجتماعية والسياسية ابان فترة معينة . واذا كان نقاد البلاغة والادب العربي في العصر الذهبي ومابعده يتحاملون على ماهو منقول ومدون باللهجات الدارجة ولايولون اهتماما نقديا خاصا ، فان ذلك لايعني بالضرورة (ونحن نحاول جاهدين اعــادة استشراف جوانب التاريخ العربي وبلوغ سماته الاجتماعية والثقافية من جهة والقضاء على الامية والتخلف في جهة اخرى) ان نتوقف عند حدود اسهاماتهم في النقد الادبي فبدون معرفة مختلف العلل الاجتماعية وظواهرها على الصعيد الثقافي نبقى عاجزين عن بلــوغ التفســيرات الصحيحة لتاريخ المجتمع العربي وعن تحقيق التغييرات الجذرية التي نطمح لايجادها .

لكن امتلاكنا لهذا الاستعداد لايعني بالضرورة قدرتنا على بلوغ الهدف . اذ ان غياب الكتابات النقدية الجادة عن تاريخ القصة العربية وجهلنا بطبيعة وحجم وشكل ردود فعل المستمعين العرب لهذه القصص و الروايات ضمن ظرف اجتماعي وفترة زمنية معينة يجعل من دراسة سمات استقبال قراء اخرين « غير عرب » لهذه الكتابات مفيدا في توضيح المسالك والمسارات التي لابد من اتباعها عند محاولة رصدها لنمو وتطور الروايـــة العربية . اي ان شيوع نمط قصصي عربي معين في اوربا خلال فترة معينة وضمن وسط من قراء ينتمون الـــى تشكيلة اجتماعية او قومية معينة يستدعي دراسة الوسط

المستوعب او المحيط الاجتماعي (nailieu or receiving dactor) وفرز وتبيان الاسباب الداعية لسيادة ونجاح قصص او اعمال ادبية دون اخرى . ومن شأن الموضوعية وشمولية النظرةوالاستخدام الصحيح للمناهج النقدية (في تفسير العام والخاص ، واختيار النموذج ، وتقرير اسبقية ردود وتعليقات ادبية على غيرها ، وسعة رواج قصة ما حسب احصاءات الناشر ومعالجات الناقد المتجرد ـ اي المستقل عن دور النشر التجارية ـ) ان تقودنا الى استنتاجات عامة تتيح لنا ايضا تسليط الضوء على واقع القصة العربي وطبيعة سامعها وقارئها .

لكن اهمية دراسة استقبال شعوب اخرى للقصة العربية لا تتحدد بالفائدة التي اوردت . فناقد الرواية العربية يمكن ان يجد في تعليقات النقاد الاجانب تحليلات مضيئة لتركيب وغنى اسلوب هذه القصص . وفي الوقت الذي تسهم هذه التشخيصات في رسم شكل تطور ونمو الرواية العربية فانها كبيرة الفائدة ايضا فيايضاح الاسهام العربي في اغناء الرواية العالمية .

ومعالجة هذا الاسهام ليست سهلة ولايسيرة . فقبل الشروع بدراسة التاثير العربي على نمو الرواية العالمية ، لابد من معرفة (١) الاثار التي تكرر ذكرها في الكتابات الاوربية بشكل خاص ، (٢) تعيين منافذ دخول وهجرة هذه الى اوربا ، (٣) متابعة استقبالها من خلال رصد المعالجات والدراسات المنشورة عنها في التواريخ الادبية والمذكرات الشخصية والمجلات الاسبوعية والمتخصصة ومطالعة سجلات الناشرين . وضمن حدود موضوعي هذا تكتسب مذكرات الروائيين ومؤلفاتهم القصصية و النقدية اهمية خاصة ، اذ انها يمكن ان تستعمل كبرهان عملي على سعة وشكل استخدام لبعض ركائز وميزات القصة العربية وبالتالي فان هذه البراهين معززة بما اسلفت من ادلة خارجية وايضاحات تتيح لنا استقراء حجم الاسهام العربي في رفد الرواية العالمية وتغذية نموها وتبلورها . وهكذا فان ما يذكره فولتير عن **الف ليله وليلة** مثلا ، وماسطره سير وولتر سكوت او تولستوي عن العمل نفسه ، او ما استخدمه ديكنز كبير الاهمية في تقدير حجم الاسهام العربي للرواية العالمية .

وبقدر مايتعلق بموضوع هذه المقدمة ، فان ابرز الاثار القصصية التي نقلت الى اوربا تنحصر في ميدان الرواية الفلسفية والوعظية من جهة وقصص الرومانس والمغامرة من جهة اخرى . وهكذا فان قصة **حي بن يقظان** (نسخة ابن طفيل)كانت شائعة في اواخر القرن السابع عشر ومطلع الثامن عشر ، في حين ان مختلف الحكايات من **الف ليلة وليلة** بدات تصل اوربا منذ القرن الثاني عشر حتى ١٧٠٤ ـ ١٧١٢ عندما ظهرت ترجمة انتوني كيلاند في اثني عشر مجلدا صغير الحجم . واذا كانت ترجمات ادوارد بيكوك **لحي بن يقظان** (١٦٧١) وسيمون اوكلي للعمل نفسه « ١٧٠٨ ـ وطبعة ثانية في عام ١٧١١ وثالثة ١٧١٣ » وترجمة كيلاند **لالف ليلة** هي الشائعة في انكلترا وفرنسا انذاك فان هذا لايعني كونها الاسهامات العربية الوحيدة في رفد وتغذية نظرية الرواية . لكنها اعتبرت كذلك بحكم ذيوعها في اوربا وعدم وجود دراسات مسهبة ودقيقة لطبيعة وشكل منافذ نقل وتصدير التراث العربي الى اوربا .

لقد درج المعنيون بدراسة التاثير العربي على الغرب على تأكيد دور الحروب الصليبية في هذا المضمار ،مشيرين الى ان بعض المشاركين فيها شعروا بالانكسار والهزيمة النفسيين وهم امام حضارة وثقافة متقدمة ، فعادوا حاملين معهم الكثيرمن العلوم والاداب ، ومطالعة للكتابات الوسيطة في اوربا يمكن ان تؤكد هذا الاستخلاص ، لكن هذا لايعني غياب المنافذ الاخرى في التصدير . وفي الواقع فان الفتوحات الاسلامية نفسها هي العامل الاساس في نقل الثقافة العربية الى الغرب، اذ ان هذه الفتوحات حملت معها ثقافة نشطة وفاعلة روادها فطاحل مزجوا ماوجدوا عند الشعوب الاخرى في بوتقة ذهنهم الخصب منتجين في صقلية والاندلس وبلدان المغرب العربي مؤلفات وكتابات في شتى العلوم والانسانيات ، ومبدعين في اغلب الاحيان لآراء واجتهادات وخبرات لم يسبق للآخرين معرفتها .

وبكلمة اخرى فان استشراقا جادا لطبيعة هذه النتاجات ومسحا حازما لما هو مكنوز في مكتبات الفاتيكان واسطنبول والبودليان (اكسفورد) كمبرج والمتحف البريطاني وهارفارد وييل والمكتبة الوطنية الفرنسية ومكتبات موسكو ولينينغراد وهولنده وغيرها ، وجردا جادا للاثار العربية المنقولة والمستوردة والمترجمة والمنتجة في الاندلس بشكل خاص ، وفي فرنسا وانكلترا شروط لازمة لتقرير حجم اثر الادب العربي على اوربا . وكما هو معلوم فان دراسات Thomas Keightly و Henry Weber و Clouston و John Dnnlop و Vardley وبنفي دكويلر ونولديك وليبرخت واخرين(٢) ساهمت في تسليط بعض الاضواء على القصص التيوردت الى اوربا عبر اسبانيا وصقلية وجنوب فرنسا كما ان عديدين كتبوا عن قصص العصور الوسطى في اوربا والتيتعتمد في احايين عديدة نقدا وحوارا مشابها لنواتات القصة العربية ، يضاف الى ذلك حقيقة ان قصص الفتيان والمغامرين و الاشقياء Picaro لابد ان تكون كبيرة الاثر على نمو الـ Picaresque كاسلوب ونمط في الرواية الاوربية . لكن المشكلة التيتواجه مؤرخ وناقد الادب في هذا الميدان ليست سهلة ، فبدون تحديد اسبقية الادلة وانواع التاثيرات وسماتها لايمكن ولوج باب الدراسات المقارنة ولوجا صحيحا ، وهكذا ضل اكثر من باحث في دروب ومتاهات الاحكام المستعجلة غير الرصينة فبصدد النمط الاخير اي الـ Dicaresyue هل برز التاثير العربي اصلا في القصة المكتوبة بالاسبانية والمترجمة الى

اللغات الاوربية الاخرى اولا ، او هل ان التاثير العربي على القصة الاوربية (الفرنسية والانكليزية) سلك دربا اخر كمقامات الحريري مثلا ؟ ان الاخيرة ظهرت بترجمات ونسخ مختلفة ابرزها ترجمة Schnlten عام ١٧٣١ (طبعة ثانية ١٧٤٠) و Chappelow عام ١٧٦٧ ودي ساسي عام ١٨٤٧ و Thomas Chenery عام ١٨٥٠ و عام ١٨٨٧ . لكن دراسة منهجية لطبيعة تاثير المقامات على بلورة النمط المذكور يجب ان تأخذ بنظر الاعتبار موضوع دخولها في الاندلس ، والاعمال المتاثرة بها هناك ، وتلك المصدرة الى بقية اوربا . يضاف الى ذلك حقيقة ان الترجمات التي ذكرت هي الاخرى لها تاثيراتها التي يجب ان تدرس وتصنف من خلال مراجعة الكتابات عنها في المجـلات والصحف المعاصرة ، وتدقيق المؤلفات التي تقع ضمن فترة صدورها .

وحيث يصعب الدخول في ميدان الدراسات المقارنة دون تحديد مواطن معينة ، لابد من حصر موضوع هذه المقدمة بموطن يتيح بعض الاستنتاجات الايجابيـة . وانكلترا يمكن ان تكون مثلا حسنا بسبب حسن نمو الرواية فيها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واستيعابها الخصب للروافد والمؤثرات العالمية المختلفة ضمن بوتقة الوضع الادبي الاجتماعي الانكليـزي . واذا كانت فرنسا مؤثرة رئيسية على بريطانيا في القرن السابع عشر والثلث الاول من الثامن عشر فانها لم تعد كذلك في النصف الثاني منه . يضاف الى ذلك حقيقة ان الرواية في انكلترا بلغت رقيا متميزا في القرن التاسع عشر ، واصبحت رافدة رئيسية لنظرية الرواية في العالم .

وقبل البدء بذلك ، لابد من عزل التأثير المضموني Themes عن الشكلي from ortechnique ، وحتى عند دراسة المضامين لابد من التفريق بين العام والخاص: فهناك مضامين يعتقد انها عربية التصدير لا افلاطونية اصلا استوعبها ونقلها العرب الى اوربا) واخرى عربية المنشا فمفاهيم الحب في العصر اليزابيثي تدرج تحت الباب الاول عادة بحكم جهل مؤرخي الادب بما يدحض ذلك ، وهناك مفاهيم تحتل مركزا خاصا في الشعر العربي قبل الاسلام وبعده كمفهوم الفروسية التي طبعت قصص المغامرة في اوروبا خلال العصور الوسطى . على ان هذه المفاهيم العامة ليست مماثلة من حيث دلالاتهـا الفنيـة لمحتويات روائية عربية استعيرت وكيفت للبيئة المستوعبة او المستقلة وعلى سبيل المثال ، هناك قصص قام ادسون باستعارتها ووضعها في قوالب انكليزية في مطلع القرن الثامن عشر ونشرها في مجلة The spectator ، وهناك مواضيع مماثلة قام swift وصموليت وجونسون Hawke Sworth و Langhorne و بكفـورد باستخدامها لاغراض مختلفة تتراوح بين الوعظ والتعليم والسخرية والفكاهة .

لكن مثل هذا الاستيراد ليس بالضرورة اساسيا في رقد الرواية . ورغم عظمة تاثير أدسون وسوفت على نمو وتطور الكتابة القصصية ، الا ان ناقد ومؤرخ الادب يجب ان يتجاوز الاني الى ماهو اجدر بالملاحظة . اذ غالبا مايقع الاستيراد الادبي والتقليد السـهل خـارج التيارات الرئيسية في نظرية الادب ، خاصة وان هـذه النظرية ليست مجموعة مجردات وحصيلة اجتهادات فردية ، بل هي خلاصة حضارية وثيقة العلاقة بالتفاعل القائم بين الثقافة والمجتمع . وحتى الافراد الذين ينمون ثقافيا في عزلة عن المؤثرات الخارجية غالبا ما يضطرون الى ذلك تحت وطأة ظروف ومؤثرات عائليـة ونفسـية واجتماعية .

ان المتابع للدراسات المنشورة عن التأثير العربي على نظرية الادب غالبا مايلاحظ كثرة مايقال عن الولع بالشرق وانعكاساته الادبية في الكتابات الاوربية . لكن هذا الشغف بالشرق وموضوعاته وقصصه يبقى عاديا ووقتيا وسطحيا ، والاستشراق كظاهرة في القرن الثامن عشر مفيد فقط في استطلاع الوضع الادبي الاجتماعي في انكلترا او فرنسا ،، دون ان تكون الحركة بذاتها كبيرة الاهمية الفنية في تقدير نحو الرواية العالمية . وملاحظة كهذه ضرورية لعزل الاستشراق الزائف Pseudo - oriuntulism ـ اي الاحاطة السطحية بالشرق ـ عن طبيعة التأثير الجاد على نظرية الادب . واذا كانت بعض النتاجات العربية المترجمة للغات الاوربية انذاك قـد اوقدت مختلف الهموم وداعبت مختلف الهواجـس ، واثارت لواعج عديدة ، واتاحت لاكثر من كاتب التعبير عن تطلعاته بكتابات عديدة ، وفتحت اكثر من منفذ امامه لتسهيل الابتعاد عن مجتمعه وقيوده والرحيل تصوريا الى عالم آخر يحفل بالرفاه والحرية من جهة والتناقضات الغريبة من جهة اخرى ، فان ذلك يدعونا الى ملاحظة هذا التأثر على ضوء علاقتـه الحازمة والمباشرة بنمـو التيارات الادبية واستمراريتها . وهكذا فعند تقدير دور حركة (الاستشراق الزائف) في رفد الرواية ، لابد من وضع القصص والروايات الواقعة ضمن هذه الحركة في داخل السياق التاريخي لتطور الرواية . والاستنتاجات التي يمكن بلوغها من خلال مطالعة كتاب الانسة كونانت « الحكاية الشرقية في انكلترا في القرن الثامن عشـر » وكتاب روبرت مايو The English vovel in the magazines 1740-1815 الصادر عن Northwestern Univ. Press عام ١٩٦٢ان هذه الاعمال مثلت تيارا لفترة طويلة بحكم استجابتها لتطلعات ورغبات الطبقة الوسطى الناميـة بسرعة انذاك وميل الاخرة للحـكايات والقصص ذات الطابع الغريب التي تداعب شجونها دون ان تربك اخلاقها

المظهرية مباشرة . لكن تطور ونمو الاتصالات بالشرق وكثرة السفر وتزايد الحركة التجارية واتساع افاق المعرفة والنشر جعلت من الصور المطروحة في تلك الكتب مثيرة للفكاهة لاغير ، وسرعان ما حلت محل هذه الكتابات اعمال اخرى تقليدا للحكايات الشرقية الاصلية فنا دون ان تطرح قصصها كممثلة لواقع شرقي فعلي. وهذا التغير يعني ضمنا توقف حركة الاستشراق الزائف في القرن التاسع عشر وعدم صمودها كتيار ادبي مؤثر في نمو الرواية كما يتبين من قراءة اعمال ثاكري وجورج مريديث وخاصة رواية Thes having of shagput

واهم من الحركة الاستشراقية بكثير واوطد علاقة بنمو الرواية بمعناها الحديث طبيعة تتلمذ الروائيين الانكليز على ايدي القصاصين وكتاب الحكايات العرب . فسواء كانت القصص المترجمة الى الانكليزية فلسفية وتعليمية **كحي بن يقظان** او معنية بالغامرات والحوادث وفنون السرد **كالف ليلة وليلة** ومقامات الحريري فانها كانت عميقة الاثر في نفوس القراء ، خاصة وان بعض هؤلاء اصبحوا انفسهم روائيين وكتاب قصة فيما بعد . ورغم اهمية **حي بن يقظان** في تقرير بدايات الرواية بمعناها الحديث وحجم تأثيرها على كتابات دانيال ديفو وخاصة قصته المشهورة Robinson Crusoe ، ورغم وجود احتمالات تدلل على تأثير اسلوب سرد المغامرات كما وردفي المقامات على كتابات عدد من القصاصين في القرن الثامن عشر ، الا ان اهمية **الف ليلة وليلة** تبقى اكثر من غيرها بكثير بالنسبة لدارسي نظرية الرواية .

ذلك لان التطورات التي اعقبت ظهورها في اوربا تبرهن على صدق هذا التخريج . وسرعة انتشار وشيوع هذه القصص في اوربا « وفي انكلترا بشكل خاص »تشير الى ان عملية ترجمتها الى الفرنسية والانكليزية مثلت استجابة للحاجات الادبية والشعبية في مطلع القرن الثامن عشر . ففي عصر كانت الاوساط الادبية ابانه ملتزمة بالفلسفة العقلانية وفيالتأكيد على مبادىء التوازن والتناسب وحسن الذوق ومجانبة الخيالي في الكتابة دخلت **الف ليلة او (الليالي العربية** كما سماها مترجمها المجهول من الفرنسية الى الانكليزية) ترفل بحيوية وبهرجة مشاهدها ، عارضة البهيج والقبيح ، العقلاني والخيالي ، الغيبي والعلمي ، الغريب والغامض . يقول سي . أج . توي في مقالة نشرتها مجلة Atluntic monthly عام ١٨٨٩ (ص ٧٥٦–٧٥٧) :

كانت فرنسا تعتاش على مسرحيات كورنيل وراسين وكتابات بوسيه ، وفلسفة بيل القائمة على الشك ، وكان موليير وحده يعبر عن فكاهة الحياة ، ولكن هنا (فيالليالي) فتحت أبواب الروماس الحلوة غير المحدودة وعجت باريس بالحكايات العجيبة ، وكان طبعها فتحا يعادل ذلك الذي حققته قصص waverley (لوولتر سكوت)

ولسنا هنا في معرض تأكيد شعبية ورواج **الليالي**، اذ ان الموضوع يستدعي بحثا لحاله ، لكن هذه البداية يمكن ان تستخدم منطلقا في تفسير أهميتها الادبية . وعندما قالت مارثا كونانت فيكتابها **الحكايات الشرقية** ان **الليالي** قدمت للرواية الانكليزية غير المتطورة انذاك ماتحتاجه من غذاء لتتجاوز أسلوب السير الحياتية فانما كانت معيبة . فمن الناحية الفنية البحتة حفلت **الف ليلة** بعقد واحداث مسلسلة وبتركيبات رومانسية عديدة ، واكتظت بقصص المخاطرة والفكاهة (راجع ص ٢٣٨ – ٢٤٠) . وقبلها بعام كتب وليم اي . اكسون عن هذه النقطة مشيرا الى ان كيلاند مترجم **الف ليلة وليلة** الى الفرنسية أنعش «الموضع الادبي في القرن الثامن عشر في فترة كانت حكايات الفروسية القديمة بالية والقراء مكتفين لحد الغثيان من حكايات الرومانس الكلاسية الزائفة والمنافية للحقيقة والواقع ، وفي فترة لم تكن خلالها الرواية الحديثة قد ولدت بعد »(٣)

على ان الكاتب نفسه لم يترك النقطة عند هذا الحد فاوضح حقيقة ان الرواية بمعناها الحديث الذي نقرنه عادة بظهور الطبقة الوسطى وتعدد همومها ومشكلاتها الاجتماعية والثقافية وبتغير البنية الاجتماعية ونمو الشغيلة بحكم الثورة الصناعية والتطور المدني لم تكن قائمة قبل ترجمة **الليالي** . اذ ان « **الجزء الاول من** روبنسن كروسو ظهر **بعد عامين من طبع اخر جزء من الف ليلة وليلة** – راجع ص ٢٥٨ » . ويمكن ان يعد هذا الامر صدفة لولا ان **الليالي** – كما يشير الناقد نفسه – قدمت قصص صيادي الاسماك وسراجي الاحذية والزوجات الغاضبات . ولمثل هذه الاشارة مدلولها في منهج النقد الاجتماعي Sociological approach فاذا كانت قصص الفروسية والرومانس تطرب ذوات القوم gentry في مجتمعات شبه اقطاعية ، فان ظهور طبقات تجارية وصناعية وشغيلة جديدة حتم ولادة انماط ادبية مناسبة لاذواق القراء الجدد . وعندما نأخذ حقيقة ان معظم قراء القرن الثامن عشر هم من أفراد الطبقات المتوسطة والفنية فان رواج قصص المغامرة والتجارة التي حفلت بها **الف ليلة** طيلة الفترة والتي تلتها خلال العصر الفكتوري مسألة حرية بالاهتمام فليس صدفة ان يكتب Walter Bagehot – احد ابرز ممثلي الاخلاق والاتجاهات الفكتورية في منتصف القرن التاسع عشر – في مقالة نشرها بمجلته المعروفة National Review بعنوان ' اناس الليالي العربية):

« انها تلك الحكايات التي تعالج حياة المدينة ومغامراتها والاعيبها التي تعد أحسن ماموجود فيالمجموعة وأكثرها تمثيلا »(٤)

وفي حدود فحوى هذه المقدمة لابد من تأكيد حقيقة

ان شعبية القصص المذكورة نبهت كتاب الرواية الانكليز الى ضرورة تبني مواضيع مماثلة وشجعتهم ـــ كما يقول اكسون ـــ على «تناول مواضيع حياتية ومشاهد عادية» وبالتالي فان قصص فيلدنغ وريشاردسون وصمولت التي مهدت لولادة الرواية الواقعية عند جين اوستن لايمكن ان تدرس دون ملاحظة اسهامات **الليالي** في هذا الميدان. ولم تغال الانسة **كونانت** عندما قالت في معرض حديثها عن هذه النقطة ان « **الليالي العربية هي الام السحرية للرواية الانكليزية** » .

لكن البرهنة على عمق وسعة التاثير الادبي ليست هينة ، وتبقى اراء النقاد المحدثين «اللذين لم يعاصروا فترة دخول وشيوع الحكايات المذكورة » مجرد اجتهادات ان لم ترتكز على مقدمات ثلاثة : (أ) الكتابات النقدية والمطالعات التي ظهرت فترة شيوع تراجمها الرئيسية، (ب) الاستعارات الواضحة ، الف ليلة ، (ج) رواج قصص منها دون اخرى حسب مايتوضح من اقتباسات معاصرة وطبعات مستقلة وشذرات نقدية . وفي تناول بعض نماذج الكتابات التي ظهرت خلال القرن الثامن عشر (وهو الفترة الزمنية الاجدر بالدراسة لمعرفة افاق تاثير الف ليلة) لابد من الاشارة الى ان جيمز بيتي اعجب مثلا بقدرة الروائي العربي على رسم شخوصه كشخصية الخليفة الرشيد وحلاق بغداد ، واثنى على الخلفية الاجتماعية وروح المرح ، وكما اكد ان بعض الحوادث والعقد القصصية لابد ان تكون قد افادت Swift في رحلات جليفر . وبعده بسنوات Arabian Tales, or Acontinuation of the Arabian Nights Entertain ments (١٧٩٢) كتب روبرت هيرون في مقدمته لـ عن ثلاث ميزات لليالي العربية : **أولها** ، التركيبات الرومانسية التي تحفل بها الليالي ، من سحرة وجن وخواتم وفوانيس سحرية وطلاسم ، والتي غالبا ماتجعل القارىء « مشدودا ، مستغربا ، هذا القارىء الذي لم يكن قد عرف من قبل غير ساحرات يركبن المكانس وجنيات صغيرات يرقصن أحيانا على ضوء القمر ـــ راجع ص ٩ من المقدمة ـــ »

وثانيها ، الثراء والغنى في الوصف حيث ان الايغال في وصف الحدائق الغناء و القصور الواسعة والحلي والاساور والمجوهرات كلها كبيرة الاثر على ذهن القارىء .

وثالثها ، تصويرها للخلق والطبع الاجتماعي وعرضها لبعض المضامين الحياتية . ويخلص الكاتب الى ان **الليالي** « مزيج من الساخر والمحزن والبطولي » .

ومطالعة لبعض مانشر من روايات وقصص خلال تلك الفترة يمكن ان توضح كيف ان عددا من الروائيين استفادوا من هذه السمات . ففي عام ١٧٨٦ ظهرت رواية وليم بكفورد « الواثق » ، والتي برهنت على تمكن الكاتب من الغوص في اجواء **الف ليلة** وتقمصها تماما لبعثها مجددا في قوالب أزمته النفسية وتطلعاته الخاصة . وهذا الاستخدام الشخصي غير المقصود لعوالم شهرزاد الغريبة وفنها الخيالي البارع اعتبره بعض نقاد الادب مثالا حاسما لبدايات التيار الرومانسي في الثقافة . وحسب ماأثبته روبرت مايوفي فهرسته لقصص المنشورة في المجلات خلال الفترة المذكورة ، فان عشرات الكتاب نحوا منحى شبيها ببكفورد وهم يعرضون اراءهم وهمومهم في قوالب شهرزاد المناسبة . في حين ان المسرح الانكليزي وللفترة ذاتها اعتمد مخزون الليالي اعتمادا رئيسا في تغذية ورفد نتاجاته خلال فترة طويلة ، حتى ان جريدة التايمز اللندنية الصادرة في الخامس من نيسان عام ١٨٢٥ قالت ان « **الليالي عمل يدين له ميلودراميونا بعمق** » .

ولم تكن التايمز مغالية على الاطلاق ، ويمكن دراسة سجلات Lord Chamberlain في المتحف البريطاني لمعرفة آفاق استفادة المسرح الانكليزي من **الليالي** ، واذا عرفنا ان روبرت جامبرز (الناشر والكاتب الانكليزي المعروف في القرن التاسع عشر) قال عنها انها شأن أشيائنا المشابهة لها والتي تشكل تراثنا الادبي الوطني » بعد تغلغلها في الثقافة الانكليزية ، عرفنا كم كانت بالغة الاثر على الكتابات الانكليزية .

وفي محاولة متابعة تاثر الروائيين الانكليز بسماتها التي سرحها هيرون وبتراكيبها الدرامية (عقد وحوادث) التي رفدت المسرح الانكليزي لابد من اختيار نماذج جيدة تدلل على هذا التاثر من جهة ، وتقع ضمن التيار الرئيس لنمو الرواية من جهة اخرى . فعلاوة على ما اسلفت صدرت في القرن التاسع عشر مؤلفات روائية متطورة تماما برز فيها التاثر باسلوب السرد القصصي وبناء الشخوص ، وظهرت اخرى تداخلت في بنائها عقد وافكار وصور من **الف ليلة** ، وهناك اخرى امتزج فيها اسلوب **الليالي** وفحواها باجوائها مقدمة عملا يشبه **الليالي** من ناحية ويتجاوزها من حيث دقة الرمز واداء الصورة وبراعة الاسلوب . لكن اختيار النماذج لتوضيح ماوردت قد لايفي بالغرض دون استناده على براهين حقيقية بشأن تاثر ذهن الروائي **بالف ليلة** . ودراسة مذكرات ورسائل الروائيين مهمة من هذه الناحية .

فشارلوت برونتي كانت قارئة متحمسة **لليالي** ، ومثلت مشاهد منها ، وكتبت قصصا على ضوئها خلال طفولتها . وليس غريبا بعد ذلك ان تتسلل هذه **الليالي** الى كتاباتها الناضجة ، وبالاخص الى روايتها المعروفة Jane Eyre . لقد ذكرت جين في مطلع القصة قراءتها لالف ليلة ، ولكن من الخطأ التوقف عند هذا الحد ، أو حتى عند الاشارات العديدة لبعض مواضيع وصور **الف ليله** والتي طبعت قصتها الذائعة الصيت . فلايهمنا كثيرا ان يكون لدى بطل القصة وعشيق جين

Rochester حصان يدعى «مسرور» ، او ان تكون البطلة ملمة ببعض التقاليد الشرقية . بل ان الذي يهمنا عند دراسة التأثير الادبي على ذهن شارلوت برونتي هو مقدار استيعابها لفن شهرزاد وتأثير ذلك على سردها للحوادث وبنائها للشخوص . ان البطلة بالتالي تقلد دور شهرزاد بوضوح ، فهي لكي تثني البطل عن عزمه لاتخاذها مجرد خليلة كبقية الخليلات تستخدم طاقاتها « بما في ذلك قراءة القصص » لتشغله وتلهيه تارة وتهيمن وتتسلط عليه تارة اخرى ، في حين ان البطل نفسه بدا في مغامراته التنكرية وفي ميله للنساء شبيها بابطال **الف ليلة** . وهو في تنكره كما هو في علاقته بالبطلة مزيج من هرون الرشيد وشهريار .

وهذا التفسير لايتناقض والراي القائل بان بطل الرواية يمتلك صفات عشيق الكاتبة «هكر» . فكما تقول Winifred Gerin كاتبة سيرة حياة برونتي ان الروائية مالت اصلا لهذا العشيق لانه شبيه بابطال **الف ليلة** الذين كانت الروائية مغرمة بهم في سني حياتها الاولى . والذي يطالع قصصها البدائية يمكن ان يلاحظ ان Zamorond بطلها الاول هو نواة ابطالها في روايتها الاخيرة ، وهو نفسه منقول « بوضوح من الليالي العربية » . وحتى اذا سلمنا بالتفسيرات الفرويدية بطبيعة نمو ابطال برونتي و Rochester بشكل خاص (على اساس انها تسعى للحب والتخلص من سيطرة البطل بشتى الطرق وبضمنها خصي الذكور رمزا كقطع يد روجستر وعمى عينيه) فان مقام الليالي في تحضير ذهن الروائية في هذا الاتجاه يجب لايغيب عن الاذهان ، خاصة وان العديد من قصص شهرزاد تزخر بالاشارات لمواضيع مشابهه .

والنموذج السابق من الاعمال الروائية المتأثرة ببناء شخوص **الف ليلة** يدخل ضمن كتابات الاستغراق الرومانسي في تأكيد مشاعر وعواطف وصراعات الابطال وهو يختلف عن كتابات شارلز ديكنز وطبيعة استفادته من **الليالي** . اذ ان (ديكنز) يطور قراءته لحكايات شهرزاد وكيف كان يقوم بدور الخليفة الرشيد في تلك الرواية الواقعية خلال فترة حكم الملكة فكتوريا فهو في فقرة خاصة بسيرة حياته (autobigraphical) ضمنها بعد حين في روايته David Copperfield بشرح لقاءه **بالف ليلة** وكتب اخرى مشابهة . وفي مكان اخر « قصة بيت الاشباح » اشار ايضا الى شغفه **بالليالي** وكيف كان والاطفال الاخرين يمثلون مشاهد من قصص شهرزاد وكيف كان يقوم بدور الخليفة الرشيد في تلك المشاهد واستمرت الحالة كذلك لحين ان المت به مصيبة سجن ابيه بسبب الديون المتراكمة عليه . وانهى ديكنز تلك الفقرة قائلا : « هرب هرون الرشيد عند سماع هذه الكلمات (نبأ المصيبة ووفاة ابيه) ، واختفى قصر السرايا ، ومنذ تلك اللحظة لم ار ثانية واحدة من بنات الانسان الثمان الجميلات . واخذت الى منزل وكان هناك الدين والموت : ومزاد الافلاس»(٨)

والمتابعون لكتابات ديكنز يعرفون كم كانت حادثة سجن ابيه مؤثرة على حياته . ولكي يهرب من واقعها المخيف الذي طبع حياته الاولى وارعب طفولته برع في الاستفادة من قراءاته ، مضيفا على الواقع في انكلترا القرن التاسع عشر يقول طابعا خياليا استوحى جل صوره من **الليالي** . وكما يقول الناقد الانكليزي جورج كسنغ فان الروائي « أضاف روح **الليالي** على مشاهد الحياة على جنبي نهر التيمز .... انه بحث عن العجيب في وسط حياة الشوارع العامة القاتمة ، ولربما كان ذهنه قد شجع في هذا الاتجاه بعد تعرفه على الخرافات الشرقية الممتعة ، فكان ان تناول هذه بين اونة واخرى مازجا اياها مع ذلك الغذاء الاكثر واقعية الذي قدمته روايات القرن الثامن عشر »(٩)

انه هذا الاستعداد عند ديكنز لاسباغ الخرافي والممتع والطريف على الحياة القاتمة والقاسية والرتيبة الذي طبع رواياته العديدة ، وهذا الاستعداد اوقدته اصلا قراءته لحكايات شهرزاد التي اطلق عليها اسم « الطلسمان العظيم ، هذه الليالي الفريدة » في قصته Martin Chuzzlewit فهي طلسم بالتاكيد للذود عن عزة وشرف شخوصه ولحمايتهم من مختلف المخاطر في ظروف غير ملائمة . واستعداد ديكنز التصويري ساعد بطله ديفد كوبرفيلد على كسب عطف وحماية ستيرفورث بعد ان قام الاول باداء دور شهرزاد كل ليلة ، ممتعا ستيرفورث بقصص من حكايات الاميرة العربية وهو نفس الاستعداد الذي مكن ريشارد سوفلر Old Curiosity Shop من مجاراة واقع الحياة الرهيب وتحويله تصوريا الى ظروف مقبولة . وعندما استيقظ سوفلر من نوم عميق كان ابانه محموما لم يتميز مايدور حواليه ، تصور ان الماركيزة الصغيرة الجالسة بقربه هي جنية من **الليالي** ، وانه يعيش مشهدا من تلك المشاهد التي تتناقض وواقع حياته التعيس وهذه القراءة العميقة **لالف ليلة** هي التي مكنت والد سزي جوب (الفصل التاسع في رواية Hard Times من التخلي عن السكر والعناية بابنته . كما ان هذه القراءات وذكرياتها عادت الى سكروج كثيرا من المرونة والانفتاح اللذين فقدهما بالتدريج خلال سعيه الاعمى وراء الثروة والمال . كما ان Tom Pinch في رواية Martin Chuzzlewit يستمتع كثيرا بهذه الذكريات التي تضيف حلاوة على واقعه القاتم ، فكلما شعر بضرورة الهرب من ضغوط Pecksniff طرق على « مصباحه السحري » طالبا جنية السرد القصصي لكي تمتعه بمشاهد خلابة وساحرة (راجع الفصل الخامس) .

وما يقال عن ديكنز يمكن ان يقال عن عدد كبير من الروائيين من امثال ثاكري وجورج اليوت . لكن

George Meredith يقدم نموذجا متخلفا عن هؤلاء ففي The shaving of shagpat يستعيد مريديث قراءته لالف ليلة بطريقة مختلفة . وحتى اذا سلمنا بان عمله يمكن ان يكون نقدا مبطنا لذلك الجشع المادي والغرور والصلف وغياب روح النكته الذي ميز نمو الطبقات الوسطى في انكلترا أبان انتعاشها الاقتصادي ووضعنا روايته في تيار الرواية الاجتماعية فان ذلك لا يلغي حقيقة ان ميريدث لم يجعل من نقده الاجتماعي سمة ظاهرة لعمله الادبي . ففي هذه الرواية تقمص الكاتب شخصية الراوي العربي الوسيط ، مستمدا من قراءاته المكثفة في الليالي طريقة السرد وفن التصوير والحوار ، لدرجة ان جورج اليوت وضعت العمل المذكور في مراجعة نشرتها مجلة وستمنستر (نيسان ١٨٥٦ ، ص ٤٧) بانه « الف ليلة وليلتان »

والاستنتاج الذي يمكن بلوغه من خلال قراءة هذه النماذج هو ان اهمية الليالي في تطوير الفن الروائي لايمكن ان تلاحظ بمعزل عن قراءات الروائيين الاولى وطبيعة ابتدائهم في عالم شهرزد السحري . وكما ان كل راو وقاص في مجموعة الليالي يستخدم فنه القصصي للخلاص من مصيبة او مشاغله خصم ، فان سحر السرد القصصي الذي تعلمه رواة العصور الحديثة من شهرزاد انقذهم من عدة مآزق ويسر لهم فرصا جديدة في التعامل مع الواقع ومن ناحية اخرى فان الليالي بقيت معينا لاينضب ، فالطفل الذي قراها نسخة مبسطة سهلة ، وجد في شبابه نسخ كيلاند وترجمات Lane و Payne و Burton وعشرات الطبعات الاخرى . وهكذا بقيت علاقة الروائي مستمرة بالليالي تتوثق بمرور الزمن . وكان ان قدمت له النسخ المختلفة مادة مناسبة وفنا ينمو بنموه حتى اذا ما تفتحت قريحته الكتابية كان سحر شهرزاد قد ملك عقله وقلبه ، فقلده اسلوبا او مادة ، او استعار منه صورا وخيالا . وعندما نأخذ كافة هذه الاستعارات والاضافات والاستفادات بنظر الاعتبار ، قارئين اياها على ضوء سيرة حياة كل كاتب مقرونة بدراسة لظروفه الاجتماعية والنفسية واتجاهات الوضع الادبي ، عند ذلك يمكن ان تبلغ تقديرا صحيحا للاسهام العربي في رفد الرواية العالمية

(١) لاحظ مثلا د . محمود ذهني ، القصة في الادب العربي القديم (مكتبة الانجلو ، مصر ١٩٧٣) ، وعبد العزيز عبدالمجيد The modern Arabic short story (منشورات دار المعارف ، مصر ١٩٥٥)

(٢) في هذا المجال راجع مثلا :
Henry Weber, Tales of the East (Edinburgh: Ballantyne 1812), John Dunlop, History of Fiction (1814), rev. by Henry Wilson London: bohu 1888), W.A. Clouston Popular Tales and Fictions (N.Y. Scribner's, 1887); Thomas Keightley, Tales and Popular Fictions (London : Whittaker, 1834); and E. Yardley, The Supernatural in Romantic Fiction (London: Longman & Green, 1880)

(٣) من مقالته عن نسخة Edward W. Lane من الليالي في مجلة Bookman, 31 (March 1907). 258

(Jury 1959) ، ص ٦٨

(٥) راجع On fable and nomonce in philorophical and critical works (Vt 83), II

(٦) اقرا مقالته في "What English Literature gives us" A. Ireland, Eoob Lover'enc

(٧) W. Gévina, charlotte Brénte: the Evolution Ecrnius (Oxford: clavencher, 1967), pp. 46—6, 333.

(٨) Charles Dickens, chnstmas stories, ed G. K. chesterton (everyman's 1910; rpt. P. 233.

(٩) Charles Dickens: Acritical stady (Lonod, 1904), pp. 29—30.

للناقد هـ . كومنز

اثر الفكر في الابداع الشعري

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة

الكتابة ، مهما يكن النوع الذي تنتسب اليه ، يقتضيها بعض التفكير ، فمن غير الممكن ان نكتب ابسط جملة ولو لانفسنا دون تفكير ما. اما التفكير الذي يهمنا، خارج نطاق الاعتبارات النفعية والاجتماعية (كما هي الحال بالقياس الى الرسائل والصحف التي نطالعها) فهو ما يتأتى الينا بقوة مؤثرة بعض الشيء ، من حيث عميق جدواه ودقيق مساربه ، ان هذا النوع من التفكير يتفرد بمزايا تتعدى في نطاقها مجرد عرض الموضوع المطروح ، ان الدقة التي الحنا اليها ، في كلمة عابرة ، تتطلب منا ان نكون متحفظين . فالكاتب الذي يملأ صفحاته بالافكار العويصة ، لكنه لا يستطيع ان يكون مؤثراً في قرائه ، بصفته كاتباً ، يمكن ان يكون مفكراً ساذجاً . ثمة افكار وآراء يمكن ان تجتنى من كتاب ومفكرين آخرين ،سواء اكانت تلك الافكار والآراء دينية، فلسفية ، اقتصادية ، اجتماعية ، نفسية ام منطقية ، بحيث نجدها تطفح على صفحات العديد من الروائيين ، فتزيد من خزين معارفنا ، وتحرك فينا نوازع الفعالية الفكرية . وما لم يكن الفكر جزءاً لا يتجزأ من كيان الروائي مثلا ،اي اذا لم تكن الافكار والآراء جزءاً عضوياً من عمله ، بحيث تكون متجذرة في تجربته الخاصة ، وحياته الشخصية ، فانها لا تعدو ان تكون عرضاً لبضاعته الذهنية ، على ما في هذا العرض من ذكاء ورونق . ففي رواية ما من روايات الدوس هكسلي ، ثمة افكار عديدة ، مما يعني بداهة ، ان الكاتب نفسه ، قد اعمل فكره كثيراً في معطيات الحياة . بيد ان الانطباع السائد الذي نستخلصه من عمله يشير الى ان المؤلف قد جمع اكداساً كبيرة من المعلومات المتنوعة وشتى الافكار من الكتب ، بحيث يصح القول : ان استخدامه لها ، جعل رواياته احياناً مفعمة بغزارة الادراك وشمولية المعارف ، حتى انها تجاوزت نطاق تجربته الخاصة التي يمكن للحياة ان ترفده بها .

ان القاص والروائي الجيد يحملنا على الشعور بسطوة فكره ، حينما يكون ذلك الفكر متصلا بطريقة عرضه للشخوص والاحداث والاجواء ، وما يتبع ذلك من وجهات نظر بالضرورة . فحين تريد جورج اليوت ، ان تعبر عن (فكرة) الجهل والكبرياء الفارغة ، فانها لا تعرض بيانات مجردة او اثباتات يقينية ، فهي ترينا في قصة (دانيل دروندا) شيئاً من المقابلة بين السيد بلت والهر كلنسمر ، فاذا بالحقيقة الساطعة والتفصيلات العيانية ، تؤثر فينا تأثيراً مباشراً ، واذا بـ (الفكرة) والاستبصار ينبثقان ليكرنا خلفية الفكر السائد ، وكل هذه الامور ماثلة في عرض الكاتبة وما يتبع ذلك العرض

من افعال وتلميحات وحوادث ، انها تستطيع ان تصف بعض التعقيبات ، حين يكون مثل ذلك الامر معينا لها للكشف ، عن نحو اشمل ، عن ادراكها واستيعابها للوضعية المطروحة ، غير ان الاساس المتين للفكر يظل متمثلا في العرض العياني . اما فكرة التفوق الراضي عن نفسه ، مع ما يلازمه من جهل ، فيمكن استيعابهما من خلال كلمات السيد بلت وافعاله ، اننا هنا نشعر بفكر جورج اليوت شعورنا بالفكر الشعري (او ، بكلمات اخرى ، بالعنصر الفكري في ميدان الشعر .)

ومن هنا ، لاينبغي لنا بالضرورة ان نقول : اننا لا نستطيع الشعور بتأثير فكر الكاتب وادراك مفعوله ، دون ان نتخذ موقفه (المذهبي) حتماً .. فنحن نستمتع بشعر هوبكنز دون ان نصبح بالتبعية من الكاثوليك الرومانيين ، كما لا ينبغي ان نصبح من المعارضين قبل ان نستطيع التمتع باعمال مارفيل ، ذلك ان العديد من الناس الذين يتبنون تعاليم مختلفة ، قد يكونون على المستوى نفسه من الاخلاص والحماسة . ان هوبكنز ومارفيل ، يختلفان في معتقداتهما الدينية ، ولكنهما لا يختلفان في ادراكهما الشخصي واحساسهما بمعطيات الحياة ، وما يتطلبه ذلك من تقنية للتعبير عن تلك الحياة ، ان من افضل ما يفعله الادب بالقياس الينا ، هو ارشادنا الى مواضع امكانات الاخلاص لدى الناس الذين يختلفون عنا ، في معتقداتهم ، بتبيان سخافة الانحراف الى (النتائج النهائية) على نحو اعتسافي . فعظمة هوبكنز ومارفيل ،هذا اذا لم نذكر اسماء اخرى ، لا تستند الى المواقف التي وجد الكاتبان نفسيهما محملين على اتخاذهما في ميادين الدين والسياسة .

ان نوع الفكر الذي توضح لدى جورج اليوت ، كاتبة النثر ، له صلة قريبة بالفكر الشعري .

ان هذا الفكر لا يعرض عرضاً بسيطاً . اذ ان له تجسداً حياً وقوة في الحوار والفعل والوضعية المطروحة واللمحة المعبرة . وهذا النوع من الفكر الحي ماثل (ليس على نحو مستمر ، بالطبع) ولكنه ظاهر لدى جميع الكتاب الجيدين ، في مختلف الطرائق والوسائل، ولكني ، بفرض التوضيح والاقتصاد في العرض ، ساحاول ان اقتصر على دراسة هذا الموضوع في الشعر فقط .

ففي رباعية لشاعر مجهول جاء ما يلي : (الطبيعة تمنحكم رؤية غابة ، ويأتي الانسان ليقدم لكم كنائسه الرائعة ، فماذا تحسبون اكثر جدارة بالاجلال ، الجهد الانساني ام الدعة الربانية .[1] ان السؤال يحدو بنا الى الامعان في التفكير ، إلا ان مضمون الرباعية ، لا يتميز بما يمكن ان يعرف بالفكر الشعري . لما فيه من بساطة ووضوح ، وادراك ذهني مجرد ، ذلك ان الفكرة نفسها قد تحثنا على المناقشة ، إلا ان فكرنا في مقابل ذلك التبسيط ، لايرى في الامر المطروح سوى عرض ظاهرة معينة من الجمال ازاء ظاهرة اخرى . هنا ، قد نتساءل عما اذا كان الكاتب مدفوعا الى ما اندفع اليه ، ليضفي غلالة الشعر على الفكرة ، بصورة حية ، فيها حركة ، ام ان الحركة تلك حركة مسطحة ، ليست لها اغوار وافاق ومع ذلك ، فما قدمه الكاتب يتصف بقيمة (سلبية) لانه لم يرد ان يحاول التأثير فينا تاثيراً ظاهرياً ، اي ان تلك القيمة قيمة مخلصة دون ان تكون مؤثرة تأثيراً فعالا . اما بالقياس الى الفكر الشعري ، فان الابيات لا ترقى الى مستوى ذلك الفكر ، لانها اقرب ما تكون الى العمومية ، في حين ان اللغة ، لا تستعمل إلا كوسيلة من وسائل الفكر ، لا باعتبارها وسيلة لا مفر منها ، في وضع الفكرة موضع التأثير الجذاب ، ولو ان المؤلف كان واقعاً تحت ذلك التأثير في تجربته الخاصة.ان ما نقصده ب (تجريب الفكرة) سيتوضح لاحقاً ، فيما بعد .

ومما له صلة قريبة بالفكر الشعري قول لفليس : (الجدران الصخرية لا تصنع سجنا ، ولا قضبان الحديد قفصاً . فالاذهان البريئة الهادئة ، لا ترى في ذلك كله غير صومعة .) .. ان لفليس يقدم لنا طرحه بدقة وبلمسة متكاملة ، انه يؤكد بمهارة على معظم كلماته المهمة ، فصوت الجدران الصخرية تدل على الصلابة . اما صوت الحديد ، فيشير الى القوة ، اما (الاذهان) فتستمد وزنها وقيمتها من التناقض الاساسي بينهاوبين الاشياء الملموسة.ان قضية قبول الفكرة ليست موضوعة على المحك ، فقد تقبلها على انها نصف حقيقة ، ذلك ان الكاتب يعرض امرأ ما ولا يناقشه ، ان ما اسبغ على هذه الابيات شعبيتها وشهرتها ، هو طبيعتها المتناقضة ، ذلك ان الجدران الصخرية هي التي تصنع السجن . ومن هنا ، يبدو الاستبصار بارزاً للعيان في الابيات ، كما هي الحال في كل المتناقضات والمفارقات الشعرية ، الفكرة ليست فكرة جديدة ، فهاملت يقول : (كان يمكن ان اكون حبيساً في صدفة جوزة ، واحسب نفسي ملكاً لاجواز الفضاء اللامحدود ..) ومرة ثانية ليست جدة الفكرة على المحك ، ذلك ان ما نبحث عنه هو الفكر الشعري ، وهذا لا يعتمد على جدة الفكرة ، بل على قوة الكاتب في استخدام الكلمات لنقل ما يشعر به (شعوراً فكرياً) باعلى درجة من الشدة الوجدانية ... ان في الكتابة الرائعة ، تمتزج الفكرة والكلمات امتزاجاً لاانفكاك له ، ذلك بان الاحساس الذكي بفكرة ما ، وهي في وضع مطروح مقدماً ، ينبغي له ان يكون اقل تأثيراً من نفس الفكرة ، في عملية الخلق ، التي تلازم الكاتب ، وهو يتقدم في طرح ما يطرحه ، اي ان التشكيل اللفظي والاحساس به ، لابد لهما ان يتخلفا فيسلم الخلق الابداعي المتصاعد .

ففي (مرثاة) غري عدة افكار . ومنها المقتطف : (ثمة جواهر ذات اشعة ، كلها نقاء وصفاء ، تحتضنها كهوف المحيطات الداكنة ، العميقة الاغوار ، ثمة ازهار

تتوهج دون ان ترى ،تنثر عطرها وعذوبتها ،في صحارى الفضاء .) وبدون ان نذكر سائر ما تقوله القصيدة ، يمكننا ان نعرف بصورة مباشرة ، ان المقصود من هذه الابيات هو الاستعارة ، ذلك ان الفكرة تعنى بالقدرات غير المنجزة ، بعنصر الجمال المجهول ، غير المعروف ، ان الشاعر ينجح في نقل هذه الفكرة ، بعيداً عن التعبير الاعتيادي المتعارف عليه . فاذا ايقنا ان وظيفة الشعر ، في افضل تكويناته تعنى باضفاء غلالة (الجمال) على الافكار ، فان غري فيما ذهب اليه يتميز تميزاً خاصاً . فحركة قصيدته حركة طبيعية موزونة مكتنزة الحركة بحيث يستطيع ان يستخدمها استخداماً معجباً لنقل شعوره بالكآبة ، التي تلازم فكره ، وهذه الحركة المتزنة تساعده على تقديم عرضه تقديماً مقبولا ، يبلور رموز غري الباطنية ، كما يبلور قيمها الخاصة . نحن قد لا نتقبلهما الا تقبلا جزئيا ، لما فيها من جاذبية داخلية . لكن الفكر الذي تطرحه لا يستطيع ان يستحوذ علينا .

نحن نشعر ان غري نفسه لا يعنى عناية عميقة بالفكرة المطروحة ، لا عاطفياً ولا ذهنياً ، ان ما يهتم به اشد الاهتمام هو عرض الجمال في المفارقة بين الجوهرة النقية والكهوف البحرية الداكنة معبراً موسيقياً عن احساسه بعذوبة الزهرة المجهولة ، ومن هنا فنداؤه يتوجه الى الاذن والتهويمات الرومانسية .. ان ما لا يشعر به لدى غرى والذي يماثل نظيره لدى لفليس هو تضاؤل حضور الفكر الشعري الفعال باعتباره العامل الذي يشكل التعبير بأسره . ومع ما في تقديمه من بسط ملون وفكرة ديمقراطية ، موسيقية ، فخمة ، جذابة رومانسية ،فان هذا التقديم لايمتلك سوى قوة ضئيلة، على اعتباره تعبيراً عن (حقيقة) توصل اليها الكاتب بصورة شخصية . (وعملية التوصل الشخصية هذه هي العنصر الايجابي في التعبير) .

اما هوبكنز في(الصدى الرصاصي والصدى الذهبي) وهي القصيدة (الغريبة) التي ما زالت اصداؤها تثير الاستغراب والانبهار فيذهلنا.ومنها قوله:(كيف يمكن ان نحتفظ بالجمال ، هل من شيء ، في اي مكان ، شيء معروف في لامكان ، الا من شيء كقوس او دبوس او شريط زينة ، او سوار او مزلاج او مفتاح .. يحول بين الجمال ، الجمال ، وبين ان يتلاشى بعيدا عنا) لانه يختلف عن صاحبيه لفليس وغري ، في صفائه وبساطته في تمثيله للفكر الشعري ، وما يعتلج في هذا الفكر من عوامل شتى ، ان الفكرة التي يقدمها بسيطة أيضاً ، كأية فكرة يمكن ان توجد في الادب . غير ان طريقة الشاعر ، في عملية الادراك ، طريقة فردية ، كما ان (التفكير) قوي الاداء ، اما الوسيلة التي يلجأ اليها ، في تناوله للغة ، فنشعر بالحاحها الفكري ، كما نشعر باهمية تلك الفكرة بالقياس الى الشاعر نفسه ، لانه يتحاشى اللجوء الى المؤثرات الشعرية المطروقة ، فيستطيع ، من هذا الطريق ، ان ينقل الينا فكرته ، بالاعتماد على عرض يكاد يكون فيزيقياً (طبيعياً) في محاولة منه للعثور على سبيل ما للنجاة بالجمال من الذبول والتلاشى . ان التحليل الدقيق سيكشف لنا ، كيف ان الشاعر يكيف الصوت البشري من حيث الوقفات والتوكيدات على الكلمات لينقل الينا شوق الكاتب ويأسه ، مستنداً الى مصادر المفارقة المؤثرة ، في الحركة والصوت ، ذلك ان الكلمات بالذات ، قد امكن توظيفها ، لا باعتبارها وسائل لنقل فكرة ما ، عن طريق اضفاء الالوان على تلك الفكرة ،بل ان مواقع تلك الكلمات لو بدلت ولو تبديلا يسيراً ، لافتقدنا ميزة انفردية في فكر الشاعر ... ان الفكر الشعري يتأتى ، عندما نشعر بالفكرة المقدمة شعوراً وجدانياً ، دون مجرد توظيفها من قبل الشاعر ، ذلك ان الشاعر ، يجعل كلماته تتكشف عن فكرته ، عندما تكون في حالة تطور ، اي اننا نشعر بالفكرة من خلال كلمات عيانية وصور ملموسة ، لان الفكرة المجردة فكرة غائمة عمومية . وفي تعليق ممتع لهوبكنز عن هذين البيتين يكتب الشاعر الى روبرت برجز ، فيقول : (ينبغي لك ان تعرف ان الكلمات (سحر) و (جاذبية) الخ لا تستطيع ان تؤدي المعنى المنشود ، بينما كلمة (وراء) ولو انها كلمة ليست جميلة ، تستطيع ان تشعرنا بالمنع او الاحتفاظ ، او التمسك ، وهذا ما اردت فعله ، فيما ذهبت اليه .)

اما قصيدة (اقرعي ايتها الاجراس) لتنيسون (فيعتمد فيها الشاعر ، في عرض فكره ، على نوع من المفارقات ، بحيث تدعو فيها الى الخلاص من الهموم التي تستنزف الذهن ،والقضاء على الصراع بين الاغنياء والفقراء ، والاجهاز على المآسي التي تكابد الانسانية منها ، حتى تنبلج طرائق حياة نبيلة ، بعد ان يؤمل الشاعر الا عودة الى الحرمان والهموم والخطايا ، الا عودة الى الكبرياء الزائفة التي تتمثل في المكانة الاجتماعية ونبل الدم ، والكراهية والنفاق الاجتماعي ، ليحل محل ذلك كله حب الحقيقة والصدق والصالح العام .) غير ان كل ما في القصيدة لا يعدو كونه تعميماً لعدد من المفاهيم المسبقة رتبها الشاعر لتتضمن في نموذج لفظي خاص . ان المعجبين بالقصيدة يستطيعون ان يقولوا بالطبع : الشاعر هنا لا يرمي الى عرض عملية فكرية ذات شأن .. الا ان الكليشات المتعددة ليست سوى ضمان ضئيل القيمة للشعور الاخلاقي الذي يقصد منا قبوله ، لانه يعبر عما في القصيدة من الهام وايحاء وهذا يعني ان الموقف الاخلاقي هو الشفيع الرئيس لقيام القصيدة بدورها . ان شاعراً (اعمق) تفكيراً لم يكن ليلتجيء الى البلاغة الميكانيكية ، في الصيغ اللفظية الموزونة ، ذلك اننا هنا لا نجد غير ترتيب مقصود ، بدلا من ان نعثر على تطور سائغ . لقد استعمل تينسون اكثر من عشرين (فكرة) ولكنه لم يشكلها بصورة عضوية

مؤثرة ، ذلك ان الافكار جلبت (من الخارج) من خزين افكار عامة ، بحيث وظفت على شكل مسبق للقصيدة . وتبعاً لذلك يبدو ان الشاعر لم يحاول محاولة ذهنية واعية لان يضفي على الافكار نظاما ذا شان . انه بالتركيز على هذا القدر من النتائج ، كان لا يرغب في شيء رغبته في ان يرى الخير منتصراً ، وهذا يعني انه سمح لنفسه لان يكون شاعراً شعبياً بارعاً ، يسعى لان يحظى برضا الناس ، بدلا من التفكير الشخصي العميق الذي يمثل تنيسون ، الرجل . ان الشعور الاصيل ، كان يمكن ان يعني تفكيراً مركزاً اكثر ، وغياباً او تقليلا من الكليشات والاقلال من آلية النموذج المطروح .

اما قصيدة هاردي (الساري في المنام) ففيها يناقش ، على نحو منطقي مسائل ميتافيزيقية تتعلق بالكون ، بالشر والخير ووجودهما في العالم ويتساءل محتاراً عما اذا كان من الممكن ان يتغير كل شيء لكي يصبح الناس اقرب الى الطهارة والسعادة وابعد من السفالة والانحلال ، كل هذه الامور انقضت ظهر الشاعر وهدت قواه الفكرية والروحية ، لانه لم يحظ بالجواب الشافي عن سؤاله الكبير لماذا هذا الشر ؟ ومع اليأس الذي يقع فيه الشاعر . فيتمرغ في اوحاله ويكبو ويتعثر في ظلماته ، مع ذلك كله ، فان المنطق المقنع هو الذي يتحكم في قصيدته ، وفي مجمل شعره وفي افكاره بصورة عامة ، لانه منسجم مع نفسه ، على الرغم من الشكوك التي تساوره في مجمل القضايا الكونية الشمولية ، وهذه الشكوك نفسها تأخذ اماكنها من القصيدة ، على نحو متكامل متطور ، لا خلل فيه ولا زلل .

ان قضيته الكبرى التي يعالجها بجهامة وقنوط تتمثل في السؤال الاكبر الآخر ، لماذا حدث ما حدث في الكون دون ان ينتصر الخير على الشر ؟ ويتصل هذا السؤال بالكائن الاسمى ،بسلسلة واضحة من التساؤلات المريرة المعبرة عن يأس اسود قاتم ، فيه حركة والم وهياج ، إلا ان كل هذه الامور لا تطفح على السطح ولا تخرج من سياقها لا في القصيدة ولا في مجمل نتاج هاردي الشعري اي ان العضوية ، في شعره ، لا تنفصم عن فكره ، لا باتجاهها ولا بمسيرتها ولا في اهدافها . ومن هنا ، فليس من شك في وجود نوع معين من التفكير في قصيدته المنوه عنها وسواء علينا إن وافقناه على ارجحية فكرته وصلاحيتها ام لم نوافقه ، سواء اكانت صحيحة ام مغلوطة بالقياس الينا ، فاننا نعترف ان الشاعر قد فكر تفكيراً جاداً في الحياة ، وان هذا التفكير قد هز اركان وجوده ، فزحزح ايمانه ، ورمى بنفسه في ظلمات الشكوك ، الا ان الاخلاص الكامن في ثنايا اشعاره وسطوة الفكر وجدارة المنطق ، والايمان العميق بالانسان ، والأسى الحاد على ما هو فيه من ضيم وقهر ، تحملنا جميعاً على الوقوف تجاه هاردى موقفا غير موقفنا تجاه تنيسون . ذلك ان تنيسون ، لم يحاول ان يفكر بصورة شخصية وعلى نحو مستقل ، لم يحاول ان يغوص في داخل فكره ، بل اخذ من هنا وهناك بعض الافكار المطروقة ، ولضمها في سلسلة قصيدته الشهيرة ، كأنها خرز منمق ومزين ، بينما الحال مع هاردي تختلف كل الاختلاف ،هاردي يفكر ملياً قبل ان يضع افكاره موضع التنفيذ الشعري ، اي انه يضعها في سياق تطوري ، عن طريق السيولة الشعرية والحركة الانسيابية الملازمة لها ، من اجل عرض ما يرغب في عرضه ، مهما تكن القضية المطروحة كالحة . ثم اننا نشعر شعوراً متعاطفا مع الانسانية ، وهذا الشعور ينبثق تلقائياً من روح الشاعر ، حين يتعرض لنبضات (الحياة) وحين يتعرض الى العار الذي يعتور الكون البشري نفسه فلا يجد له مسوغاً ، ولذلك فهو يشير باصابع الاتهام الى من يتصور انه المسئول عن ذلك العار . واخلاصه للحقيقة هنا اخلاص فريد من نوعه لانه يتميز بتفرد شخصيته ؟ ومع ثقل ما تحملته مشاعره من هموم التأمل والاستبصار ، فانه يظل بحاجة الى التاثر المباشر الحاد ، وهنا يحل التكرار ليكون عاملا معرقلا مباشراً ، ومع ذلك ، فهذا التكرار لا يستطيع ان يحول بيننا وبين استجلاء المادة المطروحة واستيعاب معطياتها . ومن هنا ، فان هاردي استطاع ان يكون مقنعاً بما اوتي من قوة الايحاء وجلاء العبارة وتماسك الفكرة . ان التامل ، او الاستغراق في الاستبصار لدى هاردي يظل عنصراً فعالا في ايحائه وتأثيره ، في تعبيره ، تعبيره البطيء المهيب ، غير ان كل محاولات هاردي من اجل وضع الفكرة موضعاً انيساً قريباً للنفوس تظل تتراوح بين وجهة النظر هذه او تلك ان الفكرة لدى هاردي فكرة يمكن ان نشعر بها ، ان نتدبرها ، ان نضعها في سياقها ، بحيث تكشف عن محتواها . غير انها مع ذلك ، ليست مفعمة الحيوية ، متسمة بالفعالية والحركة . بحيث تستطيع ، من خلال توظيفها ، ان تضفي على المفردة اللغوية مادة خيالية عاطفية ، لها مفعولها الايجابي في خلق الفكر الشعري ، ذلك ان كلماته تشير الى امر ما ،بدلا من ان تفعل فعلها، اي انها على مبعدة من الحيوية المنشودة ، لذلك فهي لا ترضينا بما فيه الكفاية وهنا ، لابد لنا من مقارنة عابرة بين هاردي وشكسبير . فبينما هاردي يعرض فكره بصعوبة ومشقة مع ما في هذا العرض من روح شخصية مخلصة ، فان شكسبير يعرض فكره بصورة محسوسة ملموسة ، في صور زاهية محددة وقوية ، اما تاثير هذه الصور فلا تنبعث من ايحاءاتها الباطنية ، بل من قدرتها على التاثير المباشر وتوافقها مع الايقاع اللفظي ، بما فيه من مرونة وقوة في الوقت نفسه . وفي هذا الصدد ثمة نقطة يمكن التأكيد عليها بصورة مفيدة ومفاد ذلك التأكيد : ان الصورة الشعرية يمكن ان تبز الصورة النثرية المجردة ، فبدلا من القول : (ان الاغنياء الذين بايدهم مقاليد السلطة ، في وضع يستطيعون فيه ان

يصدروا الاحكام ، حتى لو كانوا واغين في الخطايا ، على الفقراء الذين يمسون القانون مساً رقيقاً .

نرى الشاعر ، على لسان شكسبير يقول ° (المرابى يشنق النصاب) والابيات المعنية وردت في مسرحية (الملك لير) على هذا النحو : (المرابي يشنق النصاب) من خلال الاسمال تبدو الخطايا الصغيرة وبينما اردية الارجوان والفرو تخفى كل الخطايا الكبيرة ، شد الخطيئة بالذهب ، لترى كيف يتحطم رمح العدالة المتين دونما اذى .) وفي هذه الصورة العيانية تكمن القوة العضوية المؤثرة والمجدية ، اما قصيدة (الموت) للشاعر ييتس فقد جاء فيها : (الحيوان الذي يموت لا يعرف الأمل ولا الخوف . الانسان وحده ينتظر نهايته آملا وخائفاً ، لقد مات العديد من المرات ، وقام من الموت العديد من المرات مجللا بالعظمة والكبرياء .. انه يعرف الموت حتى نخاع العظم . ذلك ان الانسان هو خالق الموت .)

في هذه الابيات افكار خمسة قصيرة وقوية ، يصح ان نعتبرها موضوعاً رئيساً للتامل الجاد . ان كل هذه الافكار واضحة الدلالة ، كانها بيانات معلنة ، انها ليست متضمنة في صور مطروحة . ان ييتس بهذا الاسلوب العاري ، الخالي من الزركشة ، انما يؤكد انتصاره بوصفه شاعراً ، ومع ذلك ، فليس من الدقة التامة ان نقول : ان القصيدة لا تعبر إلا عن مجرد اقتراحات . فنحن لا نشعر ان القصيدة منبثقة من (إعمال الفكر) مطلقاً ، مع انها تتالف من مجموعة افكار ذات اهمية خاصة . في هذا الصدد ثمة حضور لشيء آخر يجعلنا نشعر بصلة هذا الحضور بنوع من الفكر الشعري ، فيه عمق وجاذبية ، لا مجرد افكار عامة معلنة . وهذا الحضور يتمثل في شعور الشاعر وفي شخصيته ، وهذا ما يمكن الشعور به بقوة في التماسك الايقاعي ، والتثبت من العرض المطروح ، ومع ما في هذا الايقاع من كشف يناسب المقام ، وفكرة غير مصطنعة ، غير مساومة ، فان هذه الفكرة تظل عضوية لا تعرف التخشب . ذلك ان الكلمات تظل عيانية ، وفق اقتصاد دقيق ، ليس فيها كلمة واحدة فائضة عن الحاجة ، الى حد انه او غيرت كلمة واحدة لاصبت الكيان كله بالضرر . ان هذه الكلمات كلمات رجل وضع موضوعه نصب عينيه ، شاعر يعرف كيف يكون منتظماً منضبطاً . ذلك ان معالجته للموت معالجة موضوعية ، منطقية ، تتماشى وتتلازم مع التسلسل التطوري ، من المنطلق الى الخاتمة ، فعندما يعرض الفارق الكبير بين الكائنات الحيوانية والكائنات الانسانية ، في المقدمة يعرضها بطريقة بديهية ، بسيطة ، باعتبارها حقيقة بدائية ، ليست محلا للمناقشة والاخذ والرد والجدل ، ثم يأخذ بخناق غول الموت فيستخدم كلمات تجميلية الفرض منها السخرية والاستهزاء للتخفيف من اثر الكابوس الذي يمثله الموت ومع ذلك يبقى الانسان شجاعاً حياله على الرغم من (معرفته الموت حتى نخاع العظم) وفي هذا التعبير ما فيه من ايحاء صوت ودلالة حركة ، يشيران معاً الى اتخاذ القرار الحاسم من قبل الانسان الشجاع ، ويبرزان معالم شخصيته ، ان التجاور في الافكار بين جوانب القصيدة ، يقود بدوره الى الحقيقة ، مع ما في هذه الحقيقة من تناقض ظاهري ، ذلك ان تلك الحقيقة العميقة تعنى ان الموت ليس نقيضاً للحياة بل هو جزء منها ، ذلك ان الانسان خلق الموت خلقاً ذهنياً ، اما الموت بالنسبة الى الحيوانات ، فليس له وجود قطعاً .

اما النتيجة بالمعنيين للكلمة ، فقد تم التوصل اليها بمراحل متعاقبة ، ولكن تلك النتيجة سرعان ما تعود بنا الى مطلع القصيدة ، ذلك المطلع يضع امامنا (الحقيقة) كما هي دونما شك ، بمعنى ان ما قدم الينا قد يثير ما فيه من صدق المناقشة بين المفكرين التجريديين ، إلا انه هنا موضوع في سياق منطقي وعقائدي ، يصدر ، في الاساس ، من العاطفة الاصلية والفكر السليم . فما كان يمكن ان يكون مجرد توكيدات لدى شاعر اقل اهمية من ييتس ، هو الآن كل متكامل بما فيه من حركة فردية ونغمة متميزة تنبثقان من قوة الشاعر (المثمائيه)(١) كما تتضمنان فيها . ومع ان القصيدة لم تعرض علينا الفكر الشعري ، في افضل اوجهه ، لان الموقف (المشائي) لا يقودنا الى الانغمار في تعقيدات الحياة الفنية المتنوعة ، إلا انها مؤشر الى ذلك الطريق .

ان مجرد تقديم افكار بشكل شعري ليس هو شعراً فكرياً ، وهذا امر على ما يبدو واضح بما فيه الكفاية ، ومع ذلك ، فان شعراء عظاماً كانوا غير صادقين مع انفسهم ، لانهم اسبغوا على افكارهم الاثيرة لديهم عبارات لفظية معتبرين ما قدموه شعراً . ان مقولة ملتن حول الشعر وحاجته الى ان يكون (بسيطاً حسياً وعاطفياً) تتفق مع معطيات كل شعر رفيع . ولو كان ملتن نفسه ملتزماً دائماً بتلك المقولة ، لما انتج الا القليل من المجادلات شعراً ، تلك المجادلات التي سوغت لبوب تعليقه المعروف عن (الفردوس المفقود) وهذا الامر ينطبق ايضاً على وردزورث و (فلسفته) وافكاره حول موقفه عن الحياة التي ينتظمها افضل ما في شعره لها قيمة وجمال ، لكنها غير مقنعة كما ورد في قوله : (في وجودنا بقع من الزمن ، تحتفظ ، بما تمتاز به من سطوة ، بفضيلة مجددة ، تبعث الحياة في اذهاننا وتصلح ما فيها من خلل ..

بعد ان كانت تلك الاذهان عرضة للاراء الزائفة والافكار المتناحرة ، حيث الحياة مشاغل تافهة وصلات دائرية مبتذلة تنوء باحمال باهظه) .

ان المضمون المعروض هنا يشير الى ان في حياتنا لحظات ، حين نسترجعها ونحن في اوقات الياس والكلال والتعب ، تريحنا وتفرض علينا نوعاً من القبول والرضا ،

ولكن ، مع اننا قد نتفق في فكرنا مع فعاليته الذهنية ، إلا اننا مساقون للاعتقاد ان التعبير لو كان اكثر عيانية ، لكان تاثيره فينا ابلغ . فالكتابة هنا ليست (بسيطة ، حسية وعاطفية ، بما فيه الكفاية لتحريكنا . ذلك ان الكلمات لم تستعمل إلا كادوات مطيعة للفكرة ، اي المرتبة الاولى كانت من حصة الفلسفة ، بينما ظل الشعر شيئاً ثانوياً فقيراً ، ومن هنا ، فلو كان الفكر المجرد العام مهيمناً ، لاصبحت الميزة الشعرية ضعيفة متضائلة. في حين ان الحساسية الفردية الحية المحيية هي التي تستوعب الفكرة وتقدمها بصورة مفعمة بالحركة والحياة. ان التعبير هنا تعبير جاد الذهن (مفكر) فيه شيء من المهارة والبراعة في ترتيب الجمل ، لكنه يظل ثقيلا بدون شخصية . ان في الكثير من اعمال الشاعر وردزورث المبكرة نجد تجارب يتفرد بها ، بحيث ان اهميتها كانت مستوعبة ومعبراً عنها باستبصار شخصي استثنائي وبطراوة متميزة ، وفي تلك الاعمال يمكننا ان نرى ونسمع ونلمس ، بحيث نستوعب كل شيء عندما نقرأ ، ونتقبل (النتائج) بصفتها جزءاً من استجابتنا الكلية ، لانها جزء عضوي من تجربة الشاعر . ذلك ان تجربة الشاعر الروحية والحسية تتقمص (جسداً) في الشعر ، اما واقع التجربة فلا يعني باستخلاص (الافكار) ليسبغ عليها نوعاً من الاعتبارات المنعزلة . اما في الابيات التي اقتطفناها ، فان وردزورث لا يقدم الينا سوى فكرة فيها تأثير فعال ، غير ملائم ، ومنعزل عن تجربته الشمولية .

لقد ناقش دن ودرايدن واخرون كثيراً من المسائل الفكرية شعراً . وقد عبر اليوت عن افكار عميقة ذات آفاق واسعة في (الرباعيات الاربع) وفي مواضع اخرى. إلا اننا نجد لدى دن ودرايدن مميزات تتجاوز (صدق) الافكار ، اما شعر اليوت الذي يبدو وكانه يقتفي فكره ، بما يواكبه من مشاعر ومواقف ، فانه شعر دقيق ومتماسك كفكرة نفسه وهو جزء لا يتجزأ منه . اما افضل ما في شعر دريدان فانه يتفوق على نظيره لدى وردزورث ، ذلك ان الاخير يستند الى مضمون فكرة صريحة معلنة ، اي انه يعتمد على العنصر الفلسفي اكثر من اعتماده على موقف الشاعر بالقياس الى مادته المطروحة . ذلك ان حضور درايدن بصفته شاعراً يختلف عن حضور وردزورث . فبدلا من شعر وردزورث المرسل التجريدي ، يعتمد درايدن على التناول الهين والقوي في معالجاته الشعرية . ان الشاعر الساخر الذي يمثله دريدان يرفد الحياة والتعبير الجذاب الى المادة التي يستخدمها ، فعدم ثقته بالفلاسفة القدامى وطعنه الخفيف في معطياتهم ، لهما قاعدة صلبة ،عندما يضحك من النتائج التي توصلوا اليها ، لانه يستطيع وبيسر ان يبرهن على فشلهم في العثور على الحقيقة المطلقة والوصفة الجاهزة لادواء الانسانية .. ان براعة الشاعر في السخرية ، تنجح في حملنا على الشعور بعبث المحاولات للعثور على نقطة محددة في الافكار التي (تدور في حلقات مفرغة) . ومن ثم فهذا الشعر شعر ممتع ، لانه يتخطى نطاق الجدل المعتاد .

ان المادة المقدمة ليست بالأمر المهم ، إلا اذا استطاع الشاعر ان يجعلها حية . ان المهم هو صوت الشاعر .

ثمة ملاحظة ايجابية تشير الى نوعين من الفكر الشعري مختلفين في وظيفتيهما ، غير انه هناك عناصر مشتركة بينهما ، ولنضرب لذلك مثلين الاول من بليك والثاني من (انطوني وكليوباترا) يقول بليك في (شجرة السم) : (كنت مغتاضاً من صديقي ، فافصحت له عن غضبي ، فتلاشى ذلك الغضب . كنت مغتاضاً من خصمي ، فازداد غضبي ، لاني كظمته) المعنى واضح فيما قاله بليك ، ولكن فيه (حقيقة) سايكلوجية توحي بمجال التجربة ومساربها ، وهي شاهد على حضور الفكر الشعري المتميز . ذلك ان بليك معني بالتعبير عن بعض الوقائع النفسية ، فهو ينتقل في التعبير عن الغضب من موقف الى آخر على حسب انتقاله من الود والصداقة الى الكراهية والعداء ، هنا نجد الشاعر يقف موقفين متناقضين ، فهو من جهة انسان خير ، وهو من جهة اخرى انسان شرير . إنه خير حين يتكلم بصراحة مع صديقه ، وهو شرير حين يحوك المكائد لعدوه ، ومن هنا ، فان الشاعر يعرض تجربته على نحو يحملنا حملا على الاحساس بمعطياتها ، لا لشيء إلا لانه يسيطر سيطرة تامة على مشاعره وعواطفه بحيث يجعلنا نخوض في نطاق تجربته التي يتحكم فيها تحكماً واضحاً . ان توظيف الغضب او المودة ، في سائر قصيدة بليك يظل توظيفاً عضوياً ، لا ينفصل عن تركيبه الشعري . وهذا يمكن ملاحظته من قدرة الشاعر على التنوع في التشكيل الشعري الذي يتميز به .

اما في (انطوني وكليوباترا) فان اينوباربوس يعلق على عزم انطوني لمناجزة اوكتافيوس ، فيقول : (انه سيحدق في البرق ، سيتصدى له ، سيخلف الخوف وراءه ، اذا ما كان العنف مهيمناً عليه ، ففي ذلك المزاج تستطيع الحمامة ان تنال من النعامة .. ان تضاؤل عقل قائدنا يعيد اليه قلبه ، اما الشجاعة حين تفترس العقل ، فانها تلتهم السيف الذي تحارب به .)

هنا نحن نشعر ان انطوني يتحدى الطبيعة والقدر، وهو الانساني الفاني ، ويضع نفسه موضع النقيض من قوى الطبيعة ، ومع ما في تلميحات اينوباربوس ، من ادانة لموقف انطوني ، خالية من المس الشخصي والكراهية والاستهزاء ، فان عبث السلوك المخادع للذات والمغالي في عاطفيته ، لا ينتهي إلا نهاية كارثية . كما

يستبان ذلك الامر ، في البيت الختامي ، على نحو متفرد، بارز .

ان قوة الفقرة تتجلى في التزاوج بين المفاهيم العامة ولحظات السلوك العنيف الهزلي وبين لهجة الاحساس السليم الهادىء الواثق من نفسه ، ان الاحساس السليم (الهادىء) جزء لا يتجزأ من تجربة واسعة . اما الصور فهي صور تنبىء عن ملاحظة دقيقة ومعرفة ببواطن الامور ، عن خبرة عملية . ذلك ان اينوباريوس ليس رجلا معنياً بالتنظيرات المجردة . هناك في المقتطف حكمة مدروسة جافة تستطيع عن طريق الحركة والتنغيم ، ان تقدم الينا روحية رجل عملي متحرر من الاوهام ، غير ان هذا التحرر ليس من ذلك النوع الواهن الذي ينتهي الى كلبيه مميتة ، لانه يسري مسرى حياً متنوعاً ، ومن هنا ، ففي هذا المقتطف تمتزج الفكرة والوصف والتوضيح والمناقشة والصور امتزاجاً ينتظم في تعابير مرئية محسوسة ، بما فيها من اختلاجات ومشاعر دفينة ، ان الوحدة التي يمثلها هذا الشاهد ، تبدأ وتنتهي ، على نحو مصور بسرعة براقة زاهية ، بحيث ان الصور المعروضة تتطور بيسر وسهولة ،في تعبيرها عن الخيال المرن الاستثنائي ، في انتقالها من موضع الى موضع آخر ، لتلعب دورها في الثيمة . ومن ثم ، فان ادق الافكار واكثرها اهمية مما تقدم بها اي فيلسوف او عالم اجتماعي او انثربولوجي او اي كاتب آخر .

لا تصبح افكاراً شعرية بمجرد ادخالها في مجالات الشعر . ذلك ان المفكر الذي يكتب شعراً هو شاعر قبل كل شيء . ان الشاعر احياناً يخيب في ان يصوغ الفلسفة شعراً ، لا لسبب شعري فعال ، وبعض الشعراء ، تعود شهرتهم الى مثل هذه الخيبة (كما هي الحال لدى العديد من كتاب النثر) . غير ان الشاعر الذي نعنيه يستخدم اللغة بشكل يتجاوز فيه مجرد نقله لفكره . ذلك ان تلك اللغة تستطيع الا تنقل تلك الفكرة حسب ، بل انها تعززها بالحركة والصوت ايضاً، وتسبغ عليها رونقاً وبهاء ووفرة من الدلالات والمعاني . ذلك ان اللغة هي الشاهد الأكيد على قدرة الكاتب على استيعاب الفكرة وتفرده الشخصي في هذا الشأن . اما اذا غير الكاتب لغته فهذا يعني تغيير فكرته وتعريضها للمخاطر . بينما الكتابة الاعلامية والتوضيحية قد تتعرض كثيراً للتغير دون أن يؤثر ذلك في المعنى المنشود . ان (المعنى) في هذا الصدد ليس سوى جزء من وسائل الشاعر التعبيرية . ذلك ان تجربته لا تعنى بتجميع الافكار والوقائع بشكل ثانوي ، بل هي تمثل ادراكاً ثقافياً وحسياً وعاطفيا لمجمل الحياة . ففكره في شعره يمكن الاحساس به ، من خلال مفعول كلماته ، اما الافكار المجردة ، فهي تشغله وتهمه ولها اهميتها الخاصة بالقياس اليه . ولكنها بانتظامها في كتابته تجد تجسيدها في التعبير الذي يتأتى للذهن والاحاسيس والمشاعر بقوة ودقة ووضوح ومباشرة حية . ومن الواضح الان ان الايقاع والصوت والصورة والاسلوب البياني والشعور كلها امور مرتبطة ارتباطاً فعالا وعضوياً بالفكر الشعري ، وكلما تقدمنا في مناقشة واختبار (العناصر) المختلفة ازددنا ادراكاً للميزة العضوية التي توائم هذه العناصر جميعاً ابتغاء الوصول الى نوع من الكتابة يتميز بالجودة والاصالة .

وهذا يعني ان جهودنا الرئيسة في هذا الصدد تقتضينا التفريق بين حضور الفكر في الشعر بصفته فعالية تسعى الى تشكيل التعبير بأسره وبين حضور (الافكار) او الاراء او المفاهيم باعتبارها جزءاً من الموضوع المطروح اي بصفتها غايات او شبه غايات بحد ذاتها ، ابتغاء أن نبين ان الشاعر الذي يعالج الافكار ليس شاعراً قوي التفكير بالضرورة . وان نشير الى ان ما ندركه من مقصود الفكر الشعري ، ليس سوى هذا الفكر ، في امتزاجه بالشعور والاستيعاب الحسي . (اي ان الفكر ، بالرغم من كل الاعتبارات ، جزء متمم من اجزاء الكتابة الحية ، بكل ما فيها ، من احاسيس ومشاعر وانطباعات ، ذلك ان الفكر لا ينبغي ان يفرض فرضاً على الكتابة ، من الخارج وعندئذ ، تكون مثل تلك الكتابة موظفة لفكر خارجي عليها ، وبالتالي فهو اي ، الفكر، ليس جزءاً عضوياً من مكونات الكتابة الجيدة. وانما ينبغي له ان ينبثق من الداخل ، من مكونات الكتابة نفسها ،ليكون جزءاً اصيلا منها لا عنصراً دخيلا عليها .)

الجَدّ

□ عبد الاله عبد الرزاق

اقتاد الصبي جده الى دكانه الصفيحي القائم في طرف السوق وسط الشمس والصخب . حين فتح باب الدكان دلف الجد الى الداخل وتحسس مكانه الذي يعرفه جيدا ، وجلس تاركا حفيده ليقوم بتهيئة عدة عمله .

ان شيئا غامضا يدفع الجد لان يستكين داخل هذا المربع الصفيحي الساخن بأشعة الشمس وبقتامة الساعات الطويلة التي يمضيانها .. يفجر فيه احساسا قويا بالاهمال الطوعي الذي يلازم نفسه ، ويجعله شبه منقطع عما يحيطه رغم أن العالم الضاج من حواليه يتسلل اليه على مهل لينتهي عندها في مكان مغلق من ذاته الساكنة .

يرى وجوها متعددة تقف أو تتحرك هنا أو هناك. وقد ينصت لاصوات يكتظ بها هذا المكان ، وقد يحس بثقل جسد آدمي يبسط ظله امامه ، فيسمع كلمات وصراخا ويتناهى اليه صوت حفيده وهو يتحدث مع الزبائن ، ويسمع صرير كفتي (الميزان) وهما ترتطمان بالارض . بيد أنه يجد نفسه بصورة غير مفهومة تستكين لهذا الاهمال الذي يلازمه دون ارادة والذي يتركه هنا وكأنه غير مسؤول عن كل ما يجري الا بقدر شبه غامض من المسؤولية التي تربطه بحفيده ـ كأنه قطعة اكتشفها يوما فأبقاها في مكان يعرفه جيدا ـ الذي يواجه وحدة ـ كما يبدو ـ هذا العالم الضاج . لكنه يمتلك طاقة نظيفة لم يستطع هذا الاهمال أن يشوه صورتها لديه . فهو قادر على أن يعيد تشكيل كل الاشياء التي تحيطه وفق رغبته ، انه قادر على أن يقترب من مستحيل الزمن الذي عبث بهيئته وقوامه وان يرى نهارات جديدة مترعة بأحلام وبوجوه طيبة قد يلتقي بها اينما شاء ، وهو يمتلك ايضا رصيدا من الساعات المكتظة برغبات يعرفها وحده ويشخصها احيانا بهذا الحضور القوي لشخصه رغم شيخوخته . وهو متمكن على أن يستوعب جزء مقفلا داخل نفسه ، وأن يكتشف وبمزيد من الوضوح والسمو بنفس الوقت عالمه المقفل هذا ، وان يرى الحياة من منفذ لا يملك سره سواه .

انه يخالط وجوها غير جديدة عليه ، ويشم رائحة الخصب الذي يتمشى في التراب والشجر والمياه ... وها هو الان يحدق في رقعة السماء المنفتحة على صقور رمادية ، ويده القوية تمتد ـ رغم كل شيء ـ لتشكل (راكزا) يقف عندها احدها ، وبضع أسراب مستفزة من طيور (الحبارى) ، والبط البري تغوص في الضوء الكثيف ، وتنكشف امام عينيه المحدقتين ، وتضع اطلاقات نارية حادة تمزق السكون ، ومخالب الصقر تغوص في لحم يده وهو يترنح بجناحين قلقين مملوءا برائحة الدم الحار في اجساد الطيور التي تجهد في أن تتجاوز بقع الرؤية الكثيفة .

وحين تضؤل الاصداء يقبل هدوء ذو ايقاع خاص يحس به متقدما على هذا الضجيج الذي يحيطه ، ثم يجيئه صوت حفيده ناعما متباعدا يخيل اليه انه قادم من وراء صحراء مفتوحة تحت قدميه ، أو غابة من القصب الحاد ، وينتاب رأسه دوي ثقيل كأنه يغادر الان حلما فظا .

وفجأة يشعر بثقل الدكان الصفيحي الذي يحيط، ويتبدى له العالم الصاخب مرة اخرى ، وتمتلكه رغبة كبيرة لان يتجاوز هذا السور الصفيحي الساخن عبر ذاكرة مفتوحة ـ على الاقل ـ طيعة ومستسلمة



لاحساساته القوية . لكن قسوة ما يحيطه يشعره دوما بضآلة تطلعه مثلما يدفعه هـذا التشبث العنيف في ان يتخطى هذا المكان ليلقي به مرات متتالية عند أمكنة يعرفها تماما هي ادنى من قدميه .. صحراء مفتوحة مرة اخرى او غابة من القصب الحاد وانشطار عميق ما بين الصخب والسكون ، واللهاث المتدفق بقسوة وتتابع منتظم لانفاس هادئة .. هناك خارج الجسد الآدمي حيث تتكاثف الرؤية وتتضح معالم الاشياء تتابع اطلاقات عنيفة بحرية مطلقة محدثة في كثافة السكون ايقاعا ضاجا وخشنا بنفس الوقت . وهنا او هناك سكون يتواصل ممتدا وبحرية اشد ، يكاد يمتص بسرعة مجنونة اضأل صوت . وها هو الان ، تحقق كوفيته البيضاء في الهواء ، وتلتف بشدة حول عنقه ، متقدما بين القصب المحروق الناتيء من القيعان الجارحة .. بين الاوراق الخضر الحادة في المياه الوحشية التي تحتشد ازاءه ، يتابع صقره الفتي المتقدم بجناحين واسعين ووقفة هنا بين الطين والرمل تنتصب البندقية بمستوى عينيه تجسان المكان بحذق واثق ينتظره حب سري لان يمد ذراعيه في هذا المدى القريب منه جدا ، كانه يستشعر لذة الامتلاك لكل الاشياء الاثيرة لديه . كاشفا صدره لهواء جديد ونظيف يعتاده مع كل خطوة يخطوها ، وقادرا في الوقت نفسه على ان يحس بدفء من نوع اخر ، دفء جسد طائر تغادره الحياة .. دفء الدم المتفجر من الجسد الفائر بالحياة وبوحشية الامتلاك النهائي لحياة رائعة مثلما هي دامية وموجعة .. و (راكز) للصقر من اللحم النازف والمختلج ببقية من حياة .. لكنه يسترخي الان ويجد رغبة شديدة لاتقاوم في ان يلقي براسه مغمضا عينيه ، متلاشيا في حمى قاحلة تخدر اوصاله ويثقل بها رأسه ، وهو ينأى

ببطء عن صوت حفيده الذي يكلمه الان ـ كما يبدو ـ وينتهي مثلما بدا ، يؤمل ان يرى غابة ، او دغلا ، اسرابا من الطيور أو مياها يرتفع مدها حتى ليكاد يغطي كل شيء فيه .

ولا يكون بمقدوره أن يعثر على أي شيء باستثناء نداء بعيد يتخلل سمعه الثقيل، قديكون صوت حفيده الذي ينبغي أن يكون هو بدليل هذه الرنة الخفيضةالتي يعرفها في صوته وهذا الاعتياد الذي لا يخون ذاكرته ، هذه الالفة الحميمة لصوت الحفيد .. ولكن رغم ذلك فان هذا الصوت الذي يظل يتناهى الى سمعه لا يتخلى عن غموضه .. ربما كان صوت امرأة مجهولة تدعوه.. نسي الان وجهها ، مثلما يستغرب فيها هذا الصوت..

ومن المحتمل أن يكون هذا الصوت أشبه بصدى اغنية يوقعها القصب المستجيب لحركة الهواء اللجوج... تختلط الان بأصداء متباينة مما ينبعث من حوله .

وبالرغم أنه لا يحاول أن يتعب نفسه بملاحقة هذا الصوت ، لكنه ينساب باصرار غريب، متدفقا مثل مجرى مائي ، محيطا نفسه بشيء غير قليل من الوضوح بقدر تواصل تردده ..

يحدث الصبي نفسه وهو يختلس نظرة سريعة من وجه الجد الساكن :

« يبدو انه على ما يرام اليوم » .

فمنذ الساعات الاولى للصباح ، كان الجد يجلس في مكانه المعتاد داخل الدكان ، وحفيده الصغير لا يكاد ينسى أن جده هناك ، يبدو وكأن لاشيء يعنيه ابدا الا بقدر ما يعنيه ان يمتلك هذا المكان الذي يجلس فيه الان . او ان يبسط نفسه لاستقبال هذا الاحساس الذي يابى ان يتخلى عنه ـ أن هناك اهمالا لايستطيع تبريره ـ يلازمه عنوة ، ويدفعه لان يترك نفسه مع رغبتها غير الواضحة .

انه يندفع بثقة غير محدودة لان يحتوي مافي نفسه بود متجاوزا هذا الاحساس الذي يغالبه احساس الاهمال الذي يركن اليه بمشيئته وحده ..

ولان احتواءه لما في نفسه يمنحه شيئا من القناعة بقدرته على أن يكون مع نفسه على الاقل وعلى ان يكتشف ما نسيه ثمة ، فمن القوة بمكان أن يبقى ضمن هذا اليقين الذي يتكافأ مع مشيئته التي لا تنفك تدفعه الى التماس عالمه الاثير لديه .

والصبي يبدو أنه يعرف بثقة تامة هذا الاشكال، لكنه لايعترض عليه بقدر ما يجد فيه احساسا بالمشاركة أو التواصل مثلما يجد فيه أحساسا بالقوة التي تجعله يرتكن الى عمله بود . كما يجد فيه احساسا بالحماية أيضا بالرغم من أنه سمع الكثير من التعليقات الساخرة من زملائه أصحاب الدكاكين المجاورين له . والصبي أيضا يترك للجد حرية الحلم والشرود كما يبدو فهو لايني يسمع منه بضع كلماتعن الصقر الذيتؤلم مخالبه وعن رحلة صيد جديدة ، وعن أشياء يهيئها الجد الان ـ في الحلم فحسب ـ وعن امرأة ستأتي ، واغنية لايملك سوى أن يبعثر ايقاعها في نفس متعب غير منضبط .

يمضي وقت طويل قبل أن ينتبه الصبي الى جده وراءه يكلمه دون ان يلتفت اليه :

ـــ يبدو ان هذا النهار أفضل بكثير من امس .. ان اعدادا غير قليلةمن الزبائنقد اشتروا حاجياتهم منا. سألتك مرتين لتحسب لي . يبدو انني غششت بمبلغ صغير هذه المرة . لكنك لم تسمعني او أن اغفاءة خفيفة اخذتك عني قليلا .. اليس كذلك ؟

أكثر من واحد سلم عليك . لكني لم اسمعك ترد . اكنت نائما ؟ هه ؟ لابد أن تكون قد نمت قليلا ... طلبت منك أن تلاحظ الدكان . غبت قليلا . اعطاني احدهم ورقة بفئة خمسة دنانير ، فاضطررت لان اترك الدكان لاصرف المبلغ . لكني وجدت الرجل بعد عودتي يحدق فيك مذهولا . هل قلت له شيئا أزعجه ؟ ها ! انك لا تجيب !!

أشعر انني لست على مايرام . ان زحام السوق شديد اليوم . كنت واقفا على رجلي طول الوقت ..

ـ الصقر ...

يلتفت الصبي مأخوذا الى جده .

ـ الصقر !!

يتحدث الجد بآلية واضحة ووجهه ممسوح المعالم، وصوته يجيء من بعيد :

ـــ صقري سيأتي .. ولذا فاني انام ..

التفت الصبي الى جده مرة أخرى وحدق فيه مليا . قال في سره :

« انك تنام طول الوقت ! » .

صاح الصبي بقوة :

ـ جدي ! كيف سيحدث ذلك ؟

لكن الصبي لم يسمع شيئا ، كانت عنق الجد مائلة ميلانا شديدا رغم استنادها لجدار الدكان . كان الاسترخاء التام يلوح على جسده الرخو بشكل صارخ ، كانه مقبل الان على حلم سعيد ..

قال الصبي :

« ان عنقه ستؤلمه بلاشك حين يصحو » .

وعندئذ ترك مكانه واقبل نحوه بهدوء وقبل ان يمد يديه الى عنقه توقف فجأة .

ان شيئا غريبا ابعد من الاسترخاء أو الاغفاءة يتبدى في جسم الجد الضامر .

داخله احساس مرعب ، دفعه لان يتلقى رأسه على الفور .

كانت برودة الجسد بين يديه ..

حين نهض الصبي انتبه الى ذراعيه المرفوعتين الى جانبيه .. كانتا خفيفتين طيعتين... تنبسطان كجناحي صقر .

روائيون يتحدثون عن الرواية

ترجمة : علي الشوك

آلام ومتاعب الروح

انك لا تتصور مقدار انشغالي ، ليلا ونهارا . انه عمل شاق بحق! فانا الان انتهي من كتابة (الاخوة كارامازوف) ، واضع اللمسات الاخيرة لهذا العمل ، الذي اجده عزيزا جدا عليّ ، لانني افرغت فيه الشيء الكثير من ذاتي . انني اعمل ، بصورة عامة ، باعصاب مستوفزة ، وبألم واجهاد روحي . ان الكتابة تهدّ من صحتي . والان ، عليّ ان انتهي من الصيغة الاخيرة لكل ما كنت افكر فيه ، واجمعه ، واكتبه ، في السنوات الثلاث الماضية . فيجب ان يكون هذا الكتاب جيدا في جميع الاحوال ، او على الاقل جيدا في حدود طاقتي .

انني لا اعرف كيف يستطيع المرء ان يكتب بسرعة كبيرة ، ولاجل المال فقط . والان قد حان الوقت لافرغ من هذه الرواية ، بسرعة . وقد لا تصدقني لو قلت لك انني كثيرا ما اجدني مرغما على ان الغي فصلا بكامله ، بعد ان جمعت من اجله الملاحظات طوال السنوات الثلاث ، وبعد ان فرغت من كتابته ، لاعيد كتابته من جديد . ولم اكتب على الفور سوى مقاطع متفرقة جاءت بوحي من الحماس ، اما كل ما تبقى فبالعمل الشاق ...

فيودور دوستويفسكي
رسالة الى آي . اس . اكساكوف
في ٢٨ آب ١٨٨٠

انني اكتب على الدوام في الصباح . وقد سرّني ان اعلم مؤخرا ان روسو ، ايضا ، كان ينصرف الى العمل صباحا بعد ان يستيقظ من نومه ويمضي بعض الوقت في نزهة صباحية . ففي الصباح يكون ذهن المرء صافيا . وان الافكار الجيدة غالبا ما تاتي في الصباح بعد اليقظة ، سواء في الفراش او في اثناء النزهة الصباحية . بيد ان كثيرا من الكتاب يعملون في الليل . ن دوستويفسكي مثلا يكتب في الليل ، ولابد ان يتقمص الاديب شخصان ، هما الكاتب ذاته والناقد . واذا مارس الكاتب عمله مساء ، وبين شفتيه سيكارة ، فعلى الرغم من ان عملية الابداع تمضي بخفة ، فان الناقد قد يكون في معظم العمل في اجازة مؤقتة ، وهذا خطر جدا ...

ليو تولستوي
عن (احاديث مع تولستوي) بقلم
غولدنفايز ، سنة ١٩٢٢

... انا لست واضحا ، ولم اكن واضحا ابدا ، فيما يتعلق بقانون الرواية الذي يحرم زج الحوادث المفاجئة في حالات مثل موت مدام ديفارج (١) . فحين يكون الحادث المفاجىء غير منفصل عن مشاعر وسلوك البطل ؛ وحين يكون متساوقاً مع الهيكل العام ، وتقتضيه بعض الحوادث في ذروتها من البطل بعد ان آل سياق القصة الى ذلك ؛ يبدو لي انه سيكون ، وكما كان على الدوام ، ضربة لازب .

تشارلس ديكنز

واضح وسهل

انني اقرك على كل ما قلته ، باستثناء الاسلوب . ارجو الا يذهب بك الظن الى ان هذا غرور مني . فانا لا اعرف سوى قاعدة واحدة : ان الاسلوب لا يمكن ان يكون واضحا جدا ، وسهلا جدا ... فمنذ عام ١٨٠٢ كنت ارى اسلوب مسيو دي شاتوبريان « الممتاز » سخيفا . انه يبدو لي ركاما من اكاذيب ..

انني اقرا قليلا جدا . اقرا للمتعة ، اختار (مذكرات الماريشال غوفيون سان سير) . انه عندي بمثابة هوميروس . وكثيرا ما اقرا آريوستو . وثمة كتابان فقط يورثان عندي احساسا بانهما نموذج « للكتابة الجيدة » : (حوار الموتى) لفينيلون ، ومونتسكيو .

ثم انني امقت اسلوب السيد فيلمان ، الذي يبدو لي كانه عبارة عن مجموعة من الاهانات المؤدبة ليس الا.

وجوهر المشكلة عندي ان اسلوب جان جاك روسو ، والسيد فيلمان ، ومدام صاند ، يتراءى لي كانه يقول اشياء كثيرة **لا ينبغي ان تقال** ، وانه كثيرا ما ينطوي على اكاذيب . **انك تفتقد عندهم الكلمة التي لها وزنها .**

اما انا فكثيرا ما اقضي نحوا من ربع ساعة افكر هل ان هذه الصفة يحسن بها ان تكون قبل ام بعد موصوفها . انني انشد (١) ان اكون صادقا ، (٢) واضحا في تصوراتي لما يطرا على قلب انسان ما .

ومنذ عام بدات ادرك ان على المرء ان يريح القارىء احيانا بوصف المناظر ، والملابس ، ونحو ذلك .

ستندال

رسالة الى بلزاك

في ٣٠ تشرين اول ١٨٤٠

عندما كنت اكتب (دير پارم) ، لاجل ان اختار اللهجة المناسبة ، كنت اقرا بين الفينة والاخرى بضع صفحات من (السجل المدني) ... فعندما افشل في ان اكون واضحا ، فان « عالمي كله » ينهار . اريد ان اصف ماذا يجري في اعماق وجدان (موسكا) ، والدوقة وكيليا. انه عالم نادرا ما تنفذ اليه ابصار الاغنياء الجدد ، مثل المدير اللاتيني لدار سك العملة السيد الكونت روي ، والسيد لافيت ، الخ ، الخ ـ ابصار بقالين ، وارباب اسر طيبين ، الخ ، الخ ...

فلو عزوت غموض الموضوع ، بغموض في الاسلوب يذكرنا بالسيد فيلمان ، والسيدة صاند ، الخ (على افتراض انني املك تلك الموهبة النادرة في الكتابة التي يمتلكها هؤلاء الفنانون ذوو الاساليب الباذخة) ، اقول لو عزوت صعوبة الموضوع الاساسية بغموض في اسلوب كهذا لا ينم الا عن مزيد من التبجح ـ فلن يتفهم احد البتة صراع الدوقة ضد ايرنست الرابع (٢)

ستندال

نفس الرسالة السابقة

الفكرة المشحونة بالعاطفة

ان سر براعة ستندال ومهارته العظيمة يتجلى في الكتابة **على الفور** . ان افكاره المشحونة بالعاطفة تحافظ على حيويتها ، وطراوتها في اللون كالفراشة حين يفاجئها جامع الفراشات وهي تخرج تواً من شرنقتها . ان اليقظة والعفوية ، والتعارض ، والمفاجأة والعري ، تفاجئنا دائما باسلوبه الآخاذ ، حتى **ليبدو كأن افكاره** لا تكاد تجد وقتا كافيا **لتتخذ وسيلتها للانتقال الينا .** ولا بد ان يكون هذا مثلا حسنا ، او لعلي اود ان اقول : كنت اجدني مسوقا في غالب الاحيان الى ان اتبع هذا المثال .

اندريه جيد

من يومياتـه

روح الفنان

ان الناس لا يملكون سوى القليل من الاحساس الفني غالبا ما يرون العمل الفني لا يكون متماسكا الا اذا كان ظهور الابطال فيه مستمرا من البداية حتى النهاية، واذا كان كل شيء قد بني على واحد من الاحداث الاساسية الثابتة ، او اذا اقتصرت الكتابة على حياة بطل دون التطرق الى سواه . ان هذا غير صحيح ؛ ومثل هذا التماسك لا يظهر الا للمشاهد السطحي . ان السمنت الذي يربط بين اوصال اي عمل فني ويجعله متماسكا ، ومن ثم يخلق انطباعا بوهم يشبه الحياة ، ليس هو الترابط بين الاشخاص والاماكن ، بل في علاقة المؤلف المعنوية المستقلة بالموضوع . وفي الواقع ، عندما نقرا او نتفحص عملا فنيا لكاتب جديد ، غالبا ما تنهض في اذهاننا اسئلة اساسية من هذا النوع : « حسنا » ، اي ضرب من الناس انت ؟ ما الذي يميزك عن كل الناس الذين اعرف ، واي معلومات وسعك ان تقدمها لي ، فيما يتعلق بكيف ينبغي ان نتفهم الحياة » . وايا كان اختيار الفنان لابطاله ، سواء من بين القديسين او اللصوص ، الملوك او الخدم ، فاننا لن نبحث الا عن روح الفنان نفسه . اما اذا كان الكاتب قد توطدت مكانته ، وكانت

معرفتنا به جيدة ، فلن يعود هناك سؤال مثل « من انت ؟ » بل « حسنا ، اي جديد ستقدمه لي ؟ ومن اية زاوية ستضيء لي الحياة ؟ » . ولهذا ، فان الكاتب الذي لا يملك موقفا واضحا ومحددا وجديداً من الكون، وبخاصة الكاتب الذي لا يرى هذا امراً ضروريا ، لن ينتج اي عمل فني . قد يكتب كثيرا وبصورة جميلة ، ولكنه لن يقدم عملا فنيا جديدا بالاعتبار . وهكذا كان الحال مع موپاسان وروایاته .

ليو تولستوي
من مقدمة للترجمة الروسية لموپاسان
سنة ١٨٩٦

درس الاستاذ

كان فلوبير ، الذي اتيح لي ان التقي به بعض الاحيان ، يبدي اهتماما بي . فوجدت عندي الجراة لان اعرض عليه بعض المقالات . قراها متلطفا وقال لي : « لست ادري ان كانت لديك موهبة . فما قدمته لي يعكس بعض ملامح الذكاء ، ولكن لا تنسى هذا ، يافتى : الموهبة ـ كما يقول بوفون ـ ليست سوى الصبر الطويل . واظب » .

وواظبت ، وغالبا ما كنت ازوره ، مدركا انني وقفت في نفسه موقفا حسنا ،لانه اخذ يدعوني ، مازحا، بحواريه .

وطوال سبع سنوات كنت اكتب شعرا ، واكتب قصصا قصيرة ، وكتبت روايات قصيرة ، بل كتبت ايضا مسرحية فظيعة . ولم يكتب لاي منها الحياة . لقد قراها الاستاذ جميعا ، ثم ابدى ملاحظاته النقدية في يوم الاحد التالي ، وراح يؤكد على مبداين او ثلاثة تلخص آراءه المتانية العميقة ، ويشرحها لي بالتدريج . وكان يقول : « اذا كانت لديك اصالة ، فعليك ان تظهرها . واذا لم تكن لديك فينبغي ان تخلقها » .

وما الموهبة سوى صبر طويل . انها تتضمن النظر الى كل شيء يسعى المرء الى وصفه بدقة كافية ، وبوعي كاف ، ويجد فيه امورا لم يرها قبله احد او عبر عنها . . ففي كل شيء توجد عناصر لم تكتشف بعد لاننا اعتدنا ان نستعمل اعيننا فقط في نطاق ذاكرة الناس الذين سبقونا في النظر الى ذلك الشيء . ان ابسط الاشياء تنطوي على نقطة ما مجهولة فيها . فلنبحث عن تلك النقطة . فلاجل ان نصف نارا تشتعل او شجرة في حقل ، ينبغي لنا ان نقف امام تلك النار او تلك الشجرة الى ان تكفا عن ان تبدوا كاي نار اخرى او شجرة اخرى .

هكذا يكون المرء ذا اصالة .

وبعد ان اكد على الحقيقة الاتية ، وهي انه لا توجد في العالم اجمع حبتان من الرمل ، او ذبابتان ، او يدان ، او انفان ، متماثلان تماما ، طلب مني ان اصف بضع عبارات ، كائنا ما او شيئا ما بصورة تظهر له خصائصه وتميزه عن بقية الكائنات او الاشياء المماثلة له .

وكان يقول لي : « عندما تمر ببقال جالس امام بضاعته ، او بواب يدخن غليونه ، او موقف مركبات ، فعليك ان تقدم لي ذلك البقال وذلك البواب ، وهيأة كل منهما ، وكل ما يتعلق بمظهرهما الجسماني ، بما في ذلك طباعهما الكاملة ـ وذلك يتوقف على براعتك ـ على نحو يجعلني اميزهما عن بقية البقالين والبوابين ؛ ويتعين عليك ان تجعلني ارى ، بكلمة واحدة ، كيف يختلف حصان عربة تمام الاختلاف عن خمسين من صنفه تمر قبله وبعده » .

ولقد نهجت باسلوبي على هذا النحو ايضا . ذلك ان هذه الآراء لها علاقة وثيقة بنظرية الملاحظة التي تحدث عنها . . .

موپاسان
(الرواية) ، مقدمة الى (پييروجان)
١٨٨٨

متاعب ومسرات الابداع

لقد تأخرت في الاجابة عن رسالتك اليائسة الكئيبة حتى الآن لانني كنت في غمرة غامرة من العمل . قبل البارحة لم اذهب للنوم الا في الخامسة صباحا ، والبارحة في الثانية . ومنذ يوم الاثنين الماضي وضعت كل شيء جانبا ولمضيت كل الاسبوع منصرفا انصرافا تاما الى (مدام بوفاري) .

ولكني يا لغاية الاستياء لانني لم اتقدم في عملي . على انني سأستانف العمل من جديد يوم الاثنين . وآمل ان يمضي العمل على نحو افضل . ومنذ ان التقيت بي كتبت ٢٥ صفحة كاملة (٢٥ صفحة في ستة اسابيع) . ثم حرنت عن المشي . ساقراها لبوييه غدا . لقد بذلت جهدا كبيرا معها :

بيضت كتابتها مجددا ، وغيرت فيها ، بل لقد اعدت صياغتها من جديد حتى انني لا اكاد اعرف اولها من آخرها . ولكنني اعتقد انها تماسكت الآن . انك تحدثينني عن الاشياء التي تثبط همتك . فقط لو قيض لك ان تري وضعي ! ففي بعض الاحيان لا اعرف كيف ان ذراعيّ لا تتداعيان عن جسدي من الاعياء ، او كيف ان رأسي لا يتصدع . انني احيا حياة جافة ،خالية من كل الملذات الخارجية ، ولا شيء يمدّني باسباب الحياة سوى حماس لا ينقطع ولكنه يفتر احيانا بسبب من عجزي ، بيد انه لا يتوقف . انني احب عملي على نحو جنوني وشاذ ، كناسك يعشق المسوح التي يرتديها . على اني ، احيانا ، عندما احسني خادعا ، وعندما يخونني التعبير ، وعندما اجد انني لم اكتب جملة واحدة بعد ان سوّدت عدة صفحات ، حينذاك

القي بنفسي على الاريكة ، متداعيا ، متبلدا ، يستبد بي احساس باليأس والقنوط .

فاروح امقت نفسي ، والومها على هذه النوبة من التبجح التي تجعلني الهث وراء احلام محضة . ولكن كل شيء يتغير بعد ربع ساعة من ذلك ؛ وسرعان ما ينبض قلبي جذلا . فالاربعاء الماضية وجدتني ابحث عن منديلي : لان الدموع كانت تجري على خدي . لقد كنت شديد الانفعال في اثناء الكتابة ، فانهمرت دموعي من الفرح العارم الذي استبد بي عندما وجدت الجملة المناسبة .

انني اعتقد انه في مثل هذه اللحظات تكون الاعصاب سيدة المشاعر . ومن بين هذه اللحظات هناك ما هو في المقام الاول : تلك التي لها او هي علاقة بما هو حسي . انها تتجاوز الفضيلة بما تنطوي عليه من مجالية اخلاقية ، وهي مستقلة عن كل العلاقات الشخصية والانسانية . انني اجدني احيانا (في ايام الصحو الرائعة) في حالة من اللذة تبعث رعشة في جسدي ، من اخمص قدمي الى راسي ، حالة روحية تسمو على كل مفاهيم الوجود بحيث تتضاءل امامها الشهرة وحتى السعادة بلا هدف .

غوستاف فلوبير
رسالة الى لويز كوليه
٢٤ نيسان ١٨٥٢

خطآن لا يستهان بهما

اجل كان ذلك وما يزال همي الكبير — لا استطيع البتة السيطرة على عملي . فكلما كتبت رواية ، حشوتها بالعديد من القصص والحوادث الجانبية ، مما يجعل العمل يفتقر الى التناسق والانسجام . ولقد لمست انت ذلك جيدا بصورة مدهشة . ولشد ما كان ذلك يؤلمني كنت احس به على الدوام . كما انني اقارف خطأ عظيما آخر : ذلك اني ابيح لنفسي ، دون ان احس تقدير امكاناتي ، ان تنطلق في نشوة من الحماس الشعري ، فاتبنى فكرة لم تكن قدراتي ندا لها . (ملاحظة : ان الحماس الشعري ، كما هو الحال عند فكتور هوغو ، يطغى دائما على الحافز الفني . وحتى عند پوشكن يجد المرء هذا الخلل) ولكني انما احطم نفسي بذلك .

فيودور دوستويفسكي
رسالة الى نيكولاي نيكولاييفتش ستراچوف
٢٣ نيسان ١٨٧١

بؤرة

(٥ تموز ١٩٠٠) ... ان اهم شيء في ايما عمل فني هو انه لابد ان يكون فيه ما يشبه البؤرة ، اعني انه يجب ان تكون هناك نقطة تلتقي فيها او تنبعث منها كل الاشعة . وينبغي الا توضع كل شفرات هذه البؤرة بالكلمات . وهذا لعمري من مستلزمات العمل الفني الحق — اي ان مضمونه بالتالي لا يمكن ان يتم الافصاح عنه الا من خلاله .

ليو تولستوي —
من (احاديث مع تولستوي ، ١٩٢٢)
بقلم : ا . ب . غولدنفايزر

انطباع مكثف :

(٩ نيسان ١٨٨٨) .. تحدثني سريرتي بانه في ختام رواية او قصة ينبغي عليّ ان اقدم للقارىء ، باسلوب بارع ، انطباعا مكثفا عن العمل بكامله ، وبالتالي يتعين عليّ ان اذكر ، بصورة غير مباشرة ، شيئا عن اولئك الذين قدمتهم . ام لعلي على خطأ .

انطون تشيخوف

ابطال « مسطحون »
وابطال « مجسدون »

بوسعنا ان نصنف الابطال الى مسطحين ومجسدين . في القرن السابع عشر كان يطلق على الابطال المسطحين ، نعت « الظرفاء » ، وفي بعض الاحيان نماذج ، وفي احيان اخرى كاريكاتيرات . ان ابسط اشكالهم تبنى حول فكرة او خاصية واحدة : وعندما يوجد اكثر من عامل فيهم فان المنحني يتخذ شكل المجسد . ان الشخص المثال للتسطح يمكن التعبير عنه بجملة واحدة مثل « لن اهجر السيد ميكاوبر » . هناك السيدة ميكاوبر — التي تقول انها لن تهجر السيد ميكاوبر ، انها لن تفعل ذلك ، وتلك هي ...

ان اكبر ميزة للابطال المسطحين هي انه يمكن التعرف عليهم بسهولة متى صادفهم الواحد — يتم التعرف عليهم بعين القارىء العاطفية لا بالعين المجردة التي لا تلاحظ سوى تكرار الاسم المناسب . وفي الروايات الروسية ، حيث لا يظهرون الا نادرا ، يكونون عونا مقصودا . انه لما يلائم الكاتب ان يضرب بكل قوته ضربة واحدة ، فالابطال المسطحون يريحونه ، لانهم لا يتطلبون منه ان يقدمهم مرة اخرى ، ولن يفلتوا منه ، ولا يتعين عليه ان يتابعهم في عملية تطورهم ، ويوفر لهم جوهم الخاص — اقراص مضيئة بعض الشيء بحجم اعدّ سلفا ، ترمى هنا وهناك كالفيشات الموزعة في الفراغ او بين النجوم ؛ وهذا اكثر مدعاة للرضى .

وهناك ميزة ثانية ، هي ان القارىء يستطيع ان يتذكرهم بسهولة فيما بعد . انهم يبقون في ذهنه ولا ولا يبرحونه لانهم لا يتغيرون مهما اختلفت الظروف ؛ لقد كانوا يتحركون في مختلف الظروف التي تهيء لهم اجواء مريحة وتحافظ عليهم حتى عندما يبلى الكتاب الذي اوجدهم . وتقدم لنا الكونتيسة في (آيفن هارنفتون) مثالا صغيرا جيدا . فلنقارن بين ما نحمله من ذاكرة لها و بـ (بيكي شارپ) . اننا لا نتذكر ماذا فعلت الكونتيسة

او ما الذي يرى لها . الشيء الواضح هو شكلها ، والوصفة التي تمثلها ، وبالحرف الواحد : « فخورين كما ينبغي ان نكون بابينا العزيز ، ويجب ان نمسح عن اذهاننا ذكراه » . ان كل مزاجها المرح ينطلق من هذا . انها شخصية مسطحة ، اما (بيكي شارپ) فمجسدة. انها ، هي الاخرى ، طموح ، ولكنها لا يمكن ان تصور بجملة واحدة ، ونتذكرها من خلال المشاهد العظيمة التي عاشتها والتي لعبت دورا في تكوين شخصيتها — او بكلمة اخرى ، اننا لا نتذكرها بمثل هذه السهولة لانها تسعد وتشقى او تملك مظهرا كاي انسان ...

اما بالنسبة لميزات الابطال المجسدين ، فقد تم تشخيصها ضمنا ولا حاجة لذكر المزيد عنها . وكل ما سأفعله هو ان اشير الى بعض الامثلة من الشخصيات الروائية التي تبدو مجسدة ليتسنى ان نناقش التعريف فيما بعد :

كل الابطال الرئيسيين في (الحرب والسلم) ، وجميع ابطال دوستويفسكي ، وبعض ابطال پروست — على سبيل المثال ، خادم العائلة العجوز ، دوقة غيرمانت ، السيد شارلو ، سان لو ؛ ومدام بوفاري ، التي كرّس ، مثل مول فلاندرز ، كتابها لها ، وتستطيع ان تتحرك كما تشاء دون حساب ؛ وبعض ابطال ثاكيري — مثل بيكي وبياتركس ؛ وبعض ابطال فيلدنغ (پارسون آدمز) . وتوم جونس ؛ وبعض ابطال شارلوت برونتي ؛ وبخاصة لوسي سنو . (وكثير غيرهم ، فليس هذا ثبتا بالاسماء) . ان محك البطل المجسد هو فيما اذا كان قادرا على الادهاش بصورة مقنعة . فان لم يملك عنصر الادهاش ، كان مسطحا . وان لم يملك القدرة على الاقناع ، كان مسطحا يتظاهر بان يكون مجسدا . انه يمتلك كل ما في الحياة من اشياء متنوعة ومتغيرة — الحياة ضمن صفحات كتاب .

اي . ام . فورستر
معالم الرواية : ١٩٢٧

احب ان اؤلف كتبا لا يفعل فيها شيئا سوى ان يكتب جملا (اذا كان بوسع الواحد ان يقول ذلك) تماما كما يحتاج المرء الى ان يتنفس الهواء من اجل ان يواظب على الحياة . ان ما يضايقني هو دقة التخطيط ، والربط بين الحوادث ، وكل الحيل الداخلية التي لا يمكن ان تنفصل عن العمل الفني ، لان تأثير الاسلوب يعتمد عليها اعتمادا تاما .

غوستاف فلوبير
من رسالة الى لويز كوليه
(٢٥ — ٦ حزيران ١٨٥٣)

لقد فرغت الآن من (پكويك) لديكنز . هل سبق لك ان اطلعت عليها ؟ بعض مقاطعها رائعة ؛ ولكن ياله من بناء مهلهل . ان كل الكتاب الانكليز على هذه الشاكلة . انهم ، باستثناء والترسكوت ، لا يحسنون البناء . وهو شيء لا نتساهل معه نحن ابناء الشعوب اللاتينية .

غوستاف فلوبير
رسالة الى جورج صاند
(١٢ تموز ١٨٧٢)

تنوع الشكل بتنوع المضمون

(٢٨ تموز ١٩٠٠) ... انني اعتقد ان كل فنان كبير يضع بالضرورة الشكل الخاص به ايضا . ولئن كان مضمون الاعمال الفنية متنوعا الى مالا نهاية له ، فان هذا ينسحب كذلك على الشكل الذي كتبت فيه ايضا . وقد بحثت مرة هذه المسالة مع تورغينيف عندما كنا عائدين من المسرح في باريس . لقد كان متفقا معي بصورة مطلقة . ورحنا نستعيد في ذهنينا افضل المؤلفات في الادب الروسي . وقد اتضح ان الشكل في هذه الاعمال كان على درجة كبيرة من الاصالة . ولنترك پوشكن جانبا ، ونأخذ على سبيل المثال (الارواح الميتة) لكوكول . ما هي ؟ انها ليست بالرواية ولا بالقصة . انها شيء اصيل الى حد الكمال . ثم هناك (مذكرات بطل رياضة) افضل كتاب الفه تورغينيف ؛ ثم (بيت الموتى) لدوستويفسكي ، وكذلك ، ان لم اك مخطئا ، (طفولتي) انا ؛ و (الماضي والافكار) لهيرزن ، و (بطل من هذا الزمان) لليرمنتوف .

ليو تولستوي
احاديث مع تولستوي
بقلم : ا . ب . غولدنفايزر

الواقعية كنقطة انطلاق

الواقعية ، في رأيي ، ينبغي الا تكون اكثر من نقطة للانطلاق . اما اصدقاؤنا فيعتقدون بانها هي وحدها الملكوت ! ان هذه المادية تجعل دمي يغلي ، وتعتريني كل يوم اثنين تقريبا حالة من السخط عندما اقرأ مقالات الشيخ زولا الادبية . بعد الواقعيين جاءنا الطبيعيون والانطباعيون . اي تقدم ! عصبة من الدجالين يحاولون ان يقنعوا انفسهم ، ونحن معهم ، بأنهم اكتشفوا البحر المتوسط ...

غوستاف فلوبير
من رسالة الى ايفان تورغينيف
في ٨ تشرين ثان ١٨٧٧

كما انني اعير اهمية كبيرة للبيأة . هنا ينبغي لنا ان نلمح الى نظرية دارون ؛ ولكن المقصود من ذلك فقط كدراسة عامة للطريقة التجريبية المطبقة على الرواية ، وسأشذ عن القصد لو انني عمدت الى المزيد من التفاصيل . سأكتفي فقط بان اقول بضع كلمات حول المحيط . لقد لاحظنا كيف يولي كلود برنار اهمية كبيرة لدراسة البيأة من زاوية « عضوية داخلية » ؛ وهي زاوية ينبغي ان تؤخذ في الحسبان اذا اراد الواحد ان يقف على حتمية الحوادث عند الكائنات الحية . حسنا

الآن ، فاني اعتقد ان للبيأة الاجتماعية نفس الاهمية الاساسية في دراسة احوال عائلة ما او مجموعة من الكائنات الحية . ولاشك ان الفسيولوجيا ستكون قادرة يوما ما في المستقبل على تفسير ميكانيكية الفكر والعاطفة . لسوف نعرف كيف تعمل « الماكنة » الذاتية، وكيف يفكر الانسان ، ويحب ، ويتأرجح بين العقل والعاطفة والجنون ؛ ولكن هذه الظواهر ... لا تأتي منعزلة عما يجري حولها ، او بعبارة اخرى ، انها ليست معلقة في الفراغ . فانسان ليس وحيدا بل يعيش في مجتمع ، في بيأة اجتماعية ، وفيما يتعلق الامر بنا نحن الروائيين ، فاننا ندرك ان هذه البيأة تؤثر على الاحداث باستمرار . وهنا تنهض مهمتنا الحقه ، في دراسة التفاعل بين المجتمع والفرد ، اي تأثير المجتمع على الفرد والفرد على المجتمع ، على انه اذا كانت البيأة عند العالم الفيسيولوجي ـ سواء كانت خارجية ام داخلية ـ كيماوية وفيزياوية محضة ، مما تسهل عليه مهمة تحديد قوانينها ، فلا يصح ان نسحب ذلك على البيأة الاجتماعية نقول انها بيأة كيمياوية وفيزياوية اليس الا. نعم ان فيها شيئا من هذا ، او انها على اية حال تحددت بكل متغيراتها بمجموعة من الكائنات التي نجدها معروضة للقوانين الفيزياوية والكيمياوية التي تتحكم في المادة الحية والجامدة . واذا اخذنا هذا بعين الاعتبار ، ادركنا ان البيئة الاجتماعية ستتأثر بمعالجتنا لكل تلك الظواهر الانسانية التي نريد التحكم بها . وفي هذا الاتجاه ينصت كل ما يتعلق بالرواية التجريبية : اتقان ميكانيكية الحوادث الانسانية : التأكيد على ان العمليات الذهنية والحسية التي فسرتها لنا الفسيولوجيا انما تتحكم بها الوراثة والبيئة ؛ واخيرا تصوير الكائن الانساني في البيئة التي اوجدها هو نفسه والتي يلعب دورا في تغييرها كل يوم ، والتي يتأثر بها بلا انقطاع .

اميل زولا

خصوصيات الواقع القومي :

لقد توصلت الى قناعة تامة بان على الفنان ان يلم بادق التفاصيل ، ليس فقط فيما يخص تقنية الكتابة ، بل فيما يتعلق بكل شيء .. معاصرا كان ام تأريخيا ـ له علاقة بذلك الواقع الذي يريد ان يكتب عنه . وليس لدينا سوى كاتب واحد فقط بارع بحق بهذا الصدد : انه الكونت ليو تولستوي . اما فكتور هوغو الذي اعجب به كروائي الى حد كبير (ولكن تأملي: لقد غضب عليّ ذات مرة تشوتشيف ، الذي لم يمض زمن طويل على وفاته ، لموقفي هذا من هوغو ، وقال ان « راسكولنيكوفي » كان اعظم بكثير من « بؤساء » هوغو) اقول ان هوغو لنزاع والحق يقال الى ان يكون طويل النفس حتى الاملال في تفاصيله ، ولكنه يقدم لنا اروع الانطباعات والملاحظات التي تغيب عن بال كل واحد الآن . ولانني الان مزمع على كتابة طويلة جدا ، فعلي ان اكرس نفسي بصفة خاصة لدراسة الواقع : لست اعني الواقع بالمعنى الحرفي للكلمة ، فاني متفهم الى درجة لا بأس بها ، خصوصيات واقعنا الحالي ...

فيودور دوستويفسكي
رسالة الى مدام التشيفسكي
٩ نيسان ١٨٧٦

فلوبير حول فن الكتابة

... لقد فكرت في اسلوب اتخذه للكتابة ـ اسلوب جميل ، احسب ان الناس سينتهجونه يوما ما، ربما بعد عشر سنوات ، او عشرة قرون . سيكون ايقاعيا كالشعر ودقيقا كالعلم ، ينفذ كما تنفذ الحان التشيلو الصاعدة او الهابطة بسرعة ، او كريش من من نار ؛ اسلوب تتسرب منه الفكرة اليك كطعنة خنجر، وبواسطته ينتقل اليك المقصد كما ينزلق زورق بخفة بفعل ريح مؤاتية . فينبغي ان نضع نصب اعيننا ان النثر لم يولد الا امس . ولقد ظل الشعر مجليا فوق كل الانواع الادبية السابقة ، فلقد جربت شتى الفنون العروضية ، ولكن شيئا مثل هذا لم يحصل مع النثر .

غوستاف فلوبير
رسالة الى لوي كوليه
٢٤ نيسان ١٨٥٢

الشخوص الروائية :

انني لا اني اذكر على الدوام وباعجاب ملاحظة سمعتها من فم ايفان تورغينيف منذ سنوات عن تجاربه الخاصة حول المصادر الاعتيادية للشخوص الروائية . كانت تبدأ عنده دائما تقريبا من مشاهدة شخص او بعض الاشخاص الذين يحومون حوله ، ويجتذبونه ، كانماط سلبية او ايجابية ، ويعجبونه ويروقون له تماما كما هم عليه وباي صورة كانوا عليها . كان يراهم ، بتلك الصورة ، اشخاصا « جاهزين » ، يراهم عرضة للصدف ، وتعقيدات الوجود ، وينظر اليهم بكل اهتمام، ولكن يتعين عليه ان يصطنع لهم العلاقات الصحية ، تلك التي ستلعب الدور الرئيس في خلقهم ؛ وان يتخيل ، ويبتكر ويختار ويربط بين الاوضاع الضرورية والملائمة لمشاعر هذه المخلوقات ، والصعوبات التي سيواجهونها ويخلقونها .

كان يقول « ان التوصل الى (قصتي) يتم عبر التوصل الى هذه الاشياء . وتلك هي الصورة التي انظر من خلالها اليها . ولكني غالبا ما اتهم بانني لا املك الكفاية من عناصر (القصة) . بينما يتراءى لي ان غاية ما احتاجه ـ ان اقدم ابطالي ، واكتب عن علاقتهم البعض بالبعض الاخر ؛ وذلك هو كل ما اريده . واذا ما راقبتهم جيدا وجدتهم جاهزين جميعا ، ووجدتهم مصنفين ، يؤدون هذا او ذاك الدور ، او تشغلهم هذه او تلك المشكلة . كيف يبدون ويتحركون ويتكلمون ويتصرفون ، في الصيغة التي وضعتها لهم ، ذلك هو ما

احسب له الحساب من اجلهم ، واستطيع ان اقول عنه، وياللحسرة ! بانه غالبا ما يفتقر الى التمكن من اسلوب البناء . ولكني افضل ، على ما احسب ، ان امتلك القليل من اسلوب البناء بدلا من الكثير ، وذلك عندما يتعارض مع معاييري عن الحقيقة . اما الفرنسيون فيفضلون بالطبع شيئا اكثر مما اقدمه ـ وهم بفضل ما اوتوا به من عبقرية يملكون القدرة على ذلك ؛ والحق ان على المرء ان يقدم اقصى ما يستطيعه » .

هنري جيمس
في مقدمة لصورة سيدة ١٨٨١

في جميع مؤلفاتي الروائية ، لم اتخذ من الافكار منطلقا لكتاباتي ، بل من الاشخاص على الدوام .

ايفان تورغينيف
من رسالة الى ليونيد پولونسكي
٢٧ شباط ١٨٦٩

يجب ان اعترف بانني لم احاول ان « اخلق شخصية » من ذهني ، بل من الواقع الحي .

ايفان تورغينيف
بصدد : الآباء والبنون

الحقيقة تكمن في الاستثناء

... ان لدي رأيي الخاص بالفن ، وهذا هو : ان ما يعتبره معظم الناس غريبا ويفتقر الى الشمولية ، اجده انا جوهر الحقيقة ولبها . لقد كففت منذ زمن عن اعتبار الملاحظة البحتة لواقع الحياة اليومية تمثل الواقعية . بل العكس هو الصحيح . ففي اية صحيفة تقع تحت متناول يدك ، تجد اخبارا تنطوي على حقائق لا يرقى اليها الشك ، ولكنها مع ذلك تبدو لك شيئا يصعب تصديقه . ويعتبرها كتابنا ضربا من الخيال ، ولا يعيرونها وزنا ؛ ولكنها مع ذلك حقائق ، لانها حدثت بالفعل . ولكن من يكلف نفسه على ملاحظتها ، والتقاطها ، ووصفها ؟ انها تحدث كل يوم وكل لحظة ، ولهذا فهي ليست شيئا « استثنائيا » ...

فيودور دوستويفسكي
رسالة الى نيكولاي ستراتشوف
٢٦ شباط ١٨٦٩

... بما ان الرواية عالم صغير ، وبما ان الانسان حين يصور العالم يتعين عليه ان يصوره من منطلق نظري ، فلابد ان يكون لكل رواية خلفية او مخطط لنظرية عن الوجود ، شيء ميتافيزيقي . ولكن هذا الشيء الميتافيزيقي يجب ان يخدم الفرض الفني على الدوام ويختفي وراء وعي الفنان . والا استحالت الرواية دراسة .

د . هـ . لورنس
دراسة عن توماس هاردي
١٩٣٦

... انا لا اتفق مع [اندريه] جيد في رايه من ان الادب الجيد لا يمكن ان يصنع من المشاعر الخيرة ، ومن انه كلما كانت الشخصيات اسوا كان الكتاب افضل . ومع ذلك ، فليس من اليسير كتابة عمل ادبي جيد من المشاعر الخيرة وحدها ، كما انه يكاد يكون من المستحيل عزل الخير عن الشر اذا اراد المرء ان يكتب شيئا جيدا . أن هدف الروائي المعاصر هو ان يعي كل ابعاد الطبيعة البشرية ، بما في ذلك متناقضاتها المتغيرة . وفي دنيا الواقع لا تجد ناسا خيرين بصورة مطلقة ، بل تعثر على امثا لهؤلاء في الروايات ، وبخاصة الرديئة منها . وان ما نطلق عليه بالبطل الخير انما اصبح خيرا لانه في صراع مع نفسه ، وينبغي الا يتوقف هذا الصراع حتى النهاية المريرة . واما الشر الذي يتوجبان يتغلب عليه البطل الخير بعد معاناة مريرة ، فهو الواقع الذي يحسب له الروائي الحساب ..

فرنسوا موریاك
في : الله والشيطان
١٩٢٩

لا ملاحظات

م . جوردان : لا اظن ان لديك عادة تدوين الملاحظات ، اعني جمع ملاحظات عن اشياء ترى وتسمع ولا يربط بعضها بالبعض الآخر رباط . كانت كاترين مانسفيلد تسوّد صفحات دفاتر الملاحظات بمذكرات . وقد استخدمتها فيما اسمته بصور قلمية موجزة ، او في قصصها . كما انها كانت عبارات وجملا لان « الواحد لا يدري ابدا متى يستفيد من ذلك القول المأثور فيصنع منه فصلا بكامله » كما تقول . بودي ان اعرف كيف يعمل الآخرون .

آيفي كو مبتون بيرنت : انني اجرؤ على القول انك تعرف ، بيد ان الناس انفسهم ليسوا دائما على صواب. اجل ، ليست لدي عادة تدوين الملاحظات ؛ او بعبارة اخرى ، انا لا اراقب او اصغي الى الغرباء بدافع التوصل الى نتائج . نهم لا يفعلون و يقولون شيئا له قيمة تذكر . انهم غير دقيقين الى درجة كبيرة ، ومتشابهون جدا ، ونادرا ما تجدهم يحيون غير واقع حياتهم السطحي . الا ترى ما اندر ما نفعله او نفصح عنه نحن انفسنا مما يلقي ضوءا على حقيقتنا او تصرفاتنا .

على ان شيئا مما يمكن ان يدعى بنقطة الانطلاق مفيد ، كما اشرت ؛ وبوسعي ان اجده دائما تقريبا ، واني لاشك ان كانت كاترين مانسفيلد قد وجدت اكثر من هذا من خلال ما شاهدته وسمعته . قلت انها كانت تدون هذه الملاحظات ، ولست اشك في انها لابد قد فعلت ذلك .

ولكني لا استطيع ان افهم كيف تدون عبارات وجملا لتستفيد منها في المستقبل ، واجد صعوبة في ان

اعتقد انها اسدت لها خدمة تذكر . ان كتابة فصل ، في سياق عمل ادبي ، بوحي من قول مأثور يسمع عرضا او يدّون ، يبدو لي ابعد من ان يكون ممكنا . لقد قالت انها لا تدري ابدا متى يستفيد المرء من هذه الاشياء ، واشك في انها عرفت بالمرة .

آيفي كومبتون برنيت
في (حوار بين أ . كومبتون . ج جوردان)
١٩٤٥

لا مخططات

كنت فيما مضى قد اعتدت ان اضع مخططات لرواياتي : لقارينا مثلا ؛ بيد ان رسم المخططات يجمد اوصالي . انني املي خمسا وعشرين او ثلاثين صفحة ، قبل ان يحل المساء واجدني بحاجة قوية الى شيء يسليني . ولابد انني في صباح اليوم التالي اكون قد نسيت كل شيء . ولكني عندما اقرا الثلاث او الاربع صفحات الاخيرة من الفصل الذي كتبته امس ، فان فصل اليوم يسلس قياده لي .

ستندال
رسالة الى بلزاك
٣٠ تشرين اول ١٨٤٠

فلوبير يتحدث عن
متاعبه الى لويز كوليه

ومع هذا كيف يستطيع امرؤ كتابة حوار جيد حول المسائل التافهة ؟ ولكن يجبر ان يكتب مثل هذا الشيء ...

١٢ ايلول ١٨٥٢

لشدّ ما انا مستاء من روايتي (مدام بوفاري).. لم يسبق لي في حياتي ان اكتب شيئا اصعب من هذه المحادثات المليئة بالتوافه . ان هذا المشهد في الفندق الصغير قد يأخذ مني ثلاثة اشهر على ما احسب . انني ابكي احيانا ، واحسّ بيأس فظيع ...

١٩ ايلول ١٨٥٢

ان الامور تمضي على نحو حسن منذ يومين او ثلاثة . انني اكتب حوارا بين شاب وشابة عن الادب ، والبحر ، والجبال ، والموسيقى ، وكل المواضيع الشعرية . يمكن اعتباره شيئا جديا ، ولكنه كتب لاجل ان يعطي انطباعا مضحكا . ويخيل اليّ ان هذه هي المرة الاولى التي يرى فيها الناس كتابا يسخر من بطلته وبطله الرئيسين . على ان السخرية لا تضعف من العنصر المثير للشفقة ؛ بل على العكس ، انها تعززه .

في القسم الثالث الذي سيكون مليئا بالسخرية ، اتوخى من القارىء ان يبكي .

٩ تشرين اول ١٨٥٢

ان بوفاري تدفعني الى الجنون ! وقد توصلت الى هذه النتيجة : انها لا يمكن ان تكتب . فعليّ ان اكتب حوارا بين امراتي الشابة وقسّ . حوارا سوقيا وغبيا ، ولان المادة بمثل هذا الابتذال فلابد ان تكون اللغة مناسبة . انني اتفهم **المشاعر** ، ولكن الافكار والكلمات تفرّ مني .

١٠ نيسان ١٨٥٣

اخيرا بدات ارى دربي بوضوح اكثر قليلا في هذا الحوار المبارك مع القس . ولكن ثقي انني في بعض الاحيان احسّني كالمليل من الناحية الجسمانية ، لان المادة سيئة . وهذا هو الموقف الذي اريد ان اقدمه : تذهب امراتي الشابة الى الكنيسة ، يدفعها الى ذلك وازع ديني طارىء ؛ فتجد القس في الباب ، وبحوار (لم يحدد الموضوع بعد) يظهر نفسه غبيا ، وفارغا ، وسخيفا ، وجاهلا ، بحيث انها تعود مشمئزة ، وقد تشتتت مشاعرها الدينية . هذا مع العلم ان قسي رجل طيب جدا ، بل رائع . ولكنه لا يفكر الا في العلل العامة (آلام الفقراء ، الحاجة الى الطعام والدفء) ولا يفكر بالمعاصي الخلقية او الاندفاعات الروحية الغامضة؛ انه عفيف جدا ويؤدي واجباته الدينية . وهذا ينبغي ان يستغرق ست او سبع صفحات كحد اعلى ، بدون تعليق او تحليل محشور (بل كله حوار مباشر) . ولما كنت ازدري كتابة الحوار بطريقة الشَرْطة (٣) بدلا من « قال ، واجاب » فبوسعك ان تري انه من الصعب تفادي تكرار نفس المقاطع .

١٣ ــ ١٤ نيسان ١٨٥٣

هذا المساء فرغت توّي من وضع الخطوط التمهيدية الكبير في المعرض الزراعي بكامله . سيكون طويلا جدا ــ ثلاثين صفحة في الاقل . وفي اثناء وصف هذا الاحتفال « لبلدي الريفي » بكافة مشاهده الجانبية (حيث سيظهر **كل** اشخاص الكتاب الثانويين ، يتحدثون ، ويتحركون) يتعين عليّ ان اقدم حوارا ، في الواجهة ، بين سيد وسيدة . وفي اثناء كل ذلك عندي خطاب لعضو مجلس البلدية يتسم بالابهة ، وفي الختام (عندما ينتهي كل شيء) مقالة في جريدة لصاحبي الصيدلي ، الذي يكتب عن المعرض باسلوب فلسفي وشعري وتقدمي . وكما ترين فان هذا ليس بالعمل الهين . على انني واثق من اسلوبي في التلوين وفي العديد من المؤثرات ؛ ولكن باللعنة ، فانا لا استطيع ان اقاوم اغراء الاسهاب في هذا !

١٣ ــ ١٤ تموز ١٨٥٣

لقد حققت فوزا عظيما اليو م. تعلمين اننا امس كان لنا **شرف** استقبال المسيو سان آرنو هنا . حسنا ، هذا الصباح ، في الجورنال دي روان وقفت على عبارة في الخطاب الموجه للعمدة ، وهي نفس العبارة التي كتبتها **بحذافيرها** في اليوم السابق في كتاب **بوفاري** (في خطاب مدير البلدية في المعرض الزراعي) . ولم تكن

الكلمات والفكرة نفسها حسب ، بل حتى النهايات المسجوعة كانت متطابقة . لا انكر ان مثل هذا الشيء يمنحني سعادة غامرة .

٢٢ تموز ١٨٥٣

هذا انا ، في منتصف معرضي الزراعي تقريبا (كتبت خمس عشرة صفحة هذا الشهر ، بالرغم من انها لم تكتمل بعد) . اتبشر بخير ؟ لست ادري في الواقع . فما اصعب ان يكتب المرء حوارا ، خاصة عندما يريد الواحد ان يتمكن من ادائه على نحو اكمل . فان تستعمل الحوار كوسيلة للتصوير ؛ ومع هذا لا تريد له ان يكون اقل حيوية ودقة ، وان تجعله متميزا بينما تريد له ان يعبر عن الاشياء المبتذلة ، كل هذا عمل صعب ، وانا اعلم انه لا احد استطاع ان يحققه في كتاب . ان الحوار يجب ان يكتب باسلوب التمثيلية الكوميدية ، وان يكون سرديا كما في الملحمة ...

تقولين انك تندهشين احيانا لرسائلي ، وتجدينها متقنة الكتابة . احسب ان في كلامك هذا ظرفا لا يخلو من خبث ! فانا اكتب كما افكر على السجية ، ولكن هناك فرقا عندما يتأتى عليك ان تفكري بالطريقة التي يفكر بها الاخرون ثم تستنطقين هذه الافكار ! فعلى سبيل المثال ، انا الان بسبيل تحقيق مثل هذا الشيء في سياق حوار يكتب في جو ممطر وصاح ، وهناك شخص ما عليه ان يكون طيبا وفي الوقت نفسه جلفا ومتبجحا نوعا ما ! ومع هذا ينبغي الا يلاحظ القارىء خلال ذلك كله انه يتكلف بحديثه .

٣٠ ايلول ١٨٥٣

العلاقة بين الاشياء في الفن :

ان ساعة من الزمن ليست ساعة حسب . انها وعاء مليء بالعطور ، والاصوات ، والافكار ، والمناخات. ان ما ندعوه بالواقع انما هو عبارة عن علاقة خاصة بين هذه الاحاسيس والذكريات التي تحيط بنا في الوقت نفسه (علاقة تتهشم بالتصوير السينمائي المجرد ، وتبتعد عن الحقيقة كلما ادعت انها لصيقة بها) العلاقة الوحيدة الصحيحة التي يتعين على الكاتب ان يسترجعها بحيث يكون في وسعه على الدوام ان يربط في عباراته بين عنصريها المتميزين . وقد يكون بمقدور المرء ان يأتي في سياق طويل ، على ذكر الاشياء التي يشاهدها في المكان الذي يصفه ، بيد ان الحقيقة لا تظهر الا عندما يتناول الكاتب شيئين مختلفين ، ويعكس العلاقة بينهما ـ ذلك ان العلاقة بين الاشياء في الفن لا تختلف عما هي عليه في دنيا العلم الذي يخضع لقانون العلة والمعلول ـ ويؤطرهما بما يقتضيه العمل الفني من اسلوب بديع ...

مارسل بروست

الكاتب وقراؤه :

من بين كل الاطراءات التي تكال للكاتب ، ثمة واحدة بصفة خاصة تفعمه بالسعادة ، وعلى وجه التحديد : « انك موضع اعجاب الجيل الشاب » . ومن سيكبر راسه زهوا ، فمهما بدا منفصلا عن الاخرين ، فان ما يطمح اليه فوق كل شيء هو ان يحظى باهتمام الجيل الجديد ، وان لم يحقق ذلك فانه يعتبر نفسه قد فشل في مهمته . فلا شيء يهمه سوى ذلك . ان يسعى الى توصيل ادبه الى الآخرين ، وبخاصة اولئك الذين ما زالوا يتقبلون التوجيه والتصرف في شؤونهم ، اي العقليات الشابة التي هي في مرحلة التردد وطور التكوين . انه يطمح في ان يترك بصماته على هذا الشمع الحي ويطبع افضل ما عنده في اذهان اولئك الذين سيعيشون بعده . كلا ، ان الكاتب لا يكتفي فقط بان تصل كتاباته الى الآخرين ؛ بل يتمنى ان يكونوا نسخة مطابقة له : انه يريد ان تبعث صورته وشخصيته فيهم عندما يكون هو قد احتواه القبر ...

ولسوء الحظ ، فان القراء الذين بلغوا سن النضج غالبا ما تسبب لهم الكتب صدمات خطيرة اكثر من القراء الآخرين . ولعل من الافضل على المرء ان يكون مقروءا من قبل فتيات صغيرات من اللواتي ما زلن يتناولن شايهن في حجرات نومهن ، ولما يتعرفن بعد على شرور الحياة ، خيرا من الشبان الذين هم في عنفوان شبابهم . لقد ارسل لي صبي بعد ان قرا كتابا لي عنوانه جنيتركس ، صورة فوتوغرافية عليها الكلمات الآتية : « الى الرجل الذي كاد ان يجعلني اقتل جدتي » . وشفعها بورقة اخرى اوضح لي فيها ان العجوز كانت تشبه البطلة جنيتركس الى الحد الذي اوصله الى حافة القضاء عليها عندما كانت نائمة . ترى كيف يمكن صون قراء كهذا ؟ ... ان قراءة الادب الذي يستنهض الاخيلة ينبغي ان تحرم على المراهقين ، ناهيك عن الاطفال .

فرانسوا موریاك
(الله والشيطان) الطبعة الاولى
١٩٢٩

كيف سيكون :

الثلاثاء ، ٢٨ مايس ١٩٢٠

والآن ماذا اقول عن هذا الكتاب : (الفراشات(٤))؟ كيف سأبدأ كتابته ؟ وكيف سيكون ؟ لست احس بدافع قوي ، او بحمى ، بل اواجه صعوبة كبيرة امامي. ففيم اكتبه اذن ؟ فيم اكتب على الاطلاق ؟ كل صباح اكتب بضعة سطور ، لاسلي نفسي . لا اريد ان اقول انني ازعم ان هذه السطور لها صلة وثيقة بالموضوع . فانا لا احاول بذلك ان اكتب قصة . ومع هذا ، فلربما تكون قد كتبت بتلك الطريقة . ذهن يفكر . قد تكون محطات ضوئية ، محطات في التيار الذي اسعى الى

توصيله ؛ والحياة تمضي لطيتها . ان تيارا من الفراشات يهوم على هذا النحو . مصباح واص" تتوسطه زهرة . من الممكن ان تتبدل الزهرة باستمرار . بيد انه يجب ان يكون هناك شيء من التماسك بين كل مشهد اكثر مما اجده الآن . ضرب من السيرة الذاتية كما ينبغي ان يقا ل. كيف سيتهيأ لي ان اربط او اعشق (بتشديد الشين) بين فصول الفراشات المتلاحقة على نحو اكثر تماسكا ، في الوقت الذي لا يوجد غير الحوادث ؟ ينبغي ان يتكون لدى المرء احساس بان هذه هي البداية ؛ هذا هو الوسط ، وهذه هي النهاية : عندما تفتح النافذة ويدخل الفراش . وسيكون امامي تياران مختلفان . الفراش يهوم بلا انقطاع ؛ والزهرة ثابتة في الوسط . وتتفسخ النبتة وتتجدد باستمرار . وفي اوراقها لهفة لان تكون بلا اسم . فانا لا اريد شيئا كهذا : لاڤينيا او پنيلوبي : انما اريد « هي » . ولكن هذا سيكون تطفلا على الفن ، تجاوزا للحدود الطبيعية [...] ورمزيا مهلهلا ، وبوسعي ، بالطبع ، اناجعلها تفكر في الماضي والآتي ؛ استطيع ان اروي قصصا . ولكن هذا ليس ما اريد ، كما اني اتجاوز مسألة الالتزام بالدقة في المكانوالزمان . كل ما يمكن ان تراه خارج النافذة ــ سفينة ــ صحراء ــ لندن

فرجينيا وولف
صدر عام ١٩٥٣

فيم نجهد انفسنا في البحث عن اسم رجل في رواية في الوقت الذي يخفي ذلك عنا ؟ كل يوم نلتقي باشخاص لا نعرف اسماءهم ، وبوسعنا ان نمضي امسية بكاملها نتحدث فيها مع غريب ، دون ان نكون قد انتبهنا ادنى انتباه عندما قدمه لنا المضيف .

الن روب غرييه

ان الروائي ذا الذهنية المعاصرة بحاجة الى ان يكون متشربا بحس" المذهل في الاشياء المعاصرة ... كل مشهد ، حتى الاعتيادي جدا ، انما هو رائع ، فقط اذا استطاع الواحد ان يعزل نفسه ، طارحا عن ذهنه كل ما له علاقة بالعرف والعادة ، وينظر اليه (كما كان) في المرة الاولى ، بالوانه الاصيلة الصحيحة ؛ دون ان يلجأ الى المقارنات . على الروائي ان ينمي ويصقل هذه القدرة على النظر الى الاشياء ببرءة ، وبساطة ، وسذاجة ، وطبيعية ؛ كطفل و مجذوب يعيش كل لحظة بحد ذاتها ويعزل حاضره عن ماضيه .

لورنس دريل

لا تتنفس الرواية بحرية لا عندما تجد لها جذورا في المجتمع . وذاك درس اخر تعلمناه من استيتيكية المازق . ان الادراك لا يكفي ؛ فرواية المستقبل القريب، رواية عصر الذرة ستشن هجوما جديدا على علاقات الناس ببيأتهم . وستكون هذه البيأة متاهة ومركبا معقدا جدا من واقعنا التكنولوجي ، ولكن المشكلة الخالدة هي مشكلة ما يسمى بتبيؤ الانسان .

سي . پي . سنو

القصة :

انها في غاية القدم ، ترقى الى العصر الحجري الحديث ، وربما الى العصر الحجري القديم ، وكان انسان نياندرتال يصغي الى القصص ، اذا تمعنا في شكل جمجمته . لقد كان جمهور المستمعين البدائيين بشعرهم الكثيف ، يتحلقون حو لالنار فاغرين افواههم ، وقد اجهدهم الصراع م عالماموث او الكركدن الصوفي ، ولا يتركهم يقظين غير عنصر الترقب . ماذا سيحدث بعد هذا ؟ ويدندن الراوي . وحالما يدرك المستمعون ماذا حدث بعد ذلك ، اما استسلموا الى الرقاد او قتلوه . وبوسعنا ان نقدرالمخاطر التي تعرضت لها شهرزاد عندما نفكر في المهمة التي القيت على عاتقها في ما تلا ذلك من ازمان . لقد انقذت شهرزاد نفسها لانها عرفت كيف تشهر سلاح الترقب : الاداة الادبية الوحيدة التي يمكن ان تؤثر على الطغاة او الاجلاف . لقد كانت روائية عظيمة ، بارعة في وصفها ، متسامحة في احكامها، صريحة في احاديثها ، تقدمية في اخلاقيتها ، بارعة في تصوير الشخصيات ، خبيرة في معلوماتها عن العواصم الشرقية . وم عهذا فلم تكن تعتمد على اي من هذه المواهب في انقاذ حياتها من زوجها المخيف . لم تكن لها سوى قيمة ثانوية . لقد استطاعت ان تنقذ حياتها فقط لانها تمكنت من ان تجعل الملك يتساءل ما الذي سيحدث بعد ذلك ؟ كانت تتوقف في وسط الجملة كلما ذرت قرون الشمس ، وتغادره وهي تتثاءب . « وادرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » . ان هذه الجملة الصغيرة غير السارة انما هي ظهر كتاب (الف ليلة وليلة) او الشريط الذي يربط بين هذه الليالي وحياة ابرع اميرة .

إي . ام . فورستر
معالم الرواية

هوامش

(١) احدى بطلات روايته (قصة مدينتين) ــ المترجم
(٢) الدوقة ، هي الدوقة سنسفرينا في رواية (دير بارم) لستندال ، وايرنست الرابع هو امير بارم ــ المترجم
(٣) الخط الافقي الصغير الذي يوضع عادة في مستهل كل حوار ــ المترجم .
(٤) اتخذ فيما بعد عنوان (الامواج) ١٩٣١ .

قصة الشاعر بلوزار

حمزة عبود

— ١ —

بماذا تفكر يا بلوزار ؟

لا تزال هذه الفراغات الضيقة بين الابنية والشوارع تأكل عينيك منذ عشرين عاما . وبالرغم من ضوء الشمس الساطعة اكثر من المعتاد ، هذا الصباح ، فانك لا تستطيع ان ترى اكثر من الرصيف المجاور ، وحتى هذه الاصوات التي يطلقها الباعة خلف عرباتهم ، والتي كنت تتسلى انت وزوجتك بتقليدها والتمييز بينها ، اصبحت الآن رتيبة كأيام السجن .

عليك ان تضع ، اذن ، حدا لهذا الموت الذي يحيط بك . المدرسة البيت . الزواج الالزامي . بعض القراءات او + الكتابات الغامضة . .

— ٢ —

بدأ بلوزار يفكر في الخروج من هذا المكان الضيق . وجرب في اليوم الاول ان يضع قصيدة واحدة وينام نوما كافيا . وفي صباح اليوم التالي ، وبينما كان يهم بقراءة القصيدة ، من النافذة ، سمع انفجارا عاليا . وتبعه صراخ حاد . متنوع النبرات . مزيج من وتائر مختلفة (نسائية ورجالية ، شابة وشائخة . .)

ارتدى قميصه وهبط الى الساحة بجانب العمارة التي يسكنها . وحين رآه صاحب الدكان ناداه على الفور:

— لا تحملهما يا استاذ بلوزار . هذا بائعالليمون. أصيب برضوض خفيفة سقطت القنبلة على ظهره . وقع على الارض ، ولكنه لم يصب بأذى .

كان بلوزار يريد ان يفعل شيئا ، ان يضع حدا لاحلامه الملساء وثيابه النظيفة . ان يمزق هذا النسيج الرمادي من الهواء والحجارة . وان يتقدم من الباعة الصغار الذين يتحلقون حول بائع الليمون . ولكن صوت زوجته بدأ يحز أذنيه كالسكين . صعد على الفور . اخذ قهوته وجلس مواجها لها . ثم اخذت الحروف الثقيلة تحبو فوق شفتيه كحشرات مبلله بالماء :

— لن يكون مجديا على الاطلاق ، اذا قلت ان هذا التاجر الكبير حيوان ضخم الجثة . وان كرشه النافر يتطاوح امامه كمنطاد مثقوب ، لقد سافر ابن الكلب الى الدولة التي تربطه بها علاقات وطيدة واشترى طائرة وجنودا وقنبلة نووية ليطلقها على البائع الصغير . كان هذا المسكين يجاهر بربحه الاضافي كما يجاهر المراهق بأحلامه الاولى . هل اصرخ به الآن من النافذة ؟ من المؤكد ان زوجتي سوف تصعق لحشريتي . لقد بدأ غضبها يطفو تدريجيا في سماء الغرفة .

— ٣ —

بلوزار كان مدرسا في ثانوية راس المرجللبنات. وكان معروفا بحبه الشديد لعمله وشغفه بالمادة التي يدرسها . كان يدخل الى الصف خفيفا كالهواء حارا كالمقدمات الموسيقية في المعارض والحفلات . ولشد ما اعجبت التلميذات بشخصيته الدافئة ولكنه كان يفلت بأعجوبة



حفاظا على جودة سلوكه وافكاره . وحفاظا على علاقته الحديدية بزوجته الصارمة .

فجاة ، وبعد حادثة الانفجار ، اراد بلوزار ان يتخلص من حياته السطحية . ان يتعلم العيش الصعب مع ابناء الحي الذين يقتلون برغبة جامحة .

— ٤ —

اعتدل الضابط كاللوح الخشبي واخذ يحدق بوجه بلوزار كأنه يبحث عن افكار داخل بشرته الشاحبة . ثم انطلق فمه كحنفية صدئه .

— لماذا تتدخل مع هؤلاء الباعة الصغار ؟

لقد اعطتك الدولة عملا في وزارة التربية وعليك ان تحافظ عليه . يقولون ان «العصافير تغرد على الاشجار» تغني «الحرية» . اية حرية تريد ايها الشاعر الفاشل ؟

اياك ان تنشر مثل هذه القصيدة الغامضة مرة ثانية .

— ٥ —

«سوف ينهار المعبد
وتندثر المدينة بزلزال عظيم
وسوف تلتهم النار الارض والسماء .»

ولكنني اموت لكي اغسل جسدي
ولكي أرفع الظلام الذي حولي .
فمن اراد منكم ان يغسل خطيئته
فليمت بنفسه !

ملاحظة : يتحمل بلوزار مسؤولية هذه الاضافة الى قول المسيح .

— ٦ —

في نيسان ١٩٧٥ قدم بلوزار استقالته من التعليم في وزارة التربية . وبينما هو خارج من مكتب رئيس الدائرة ، صفعه الحاجب على قفاه وحين التفت الى الوراء وجد الحاجب يضرب كفا بكف ويرتج من شدة الضحك .

— ٧ —

حين اقترب بلوزار من البيت وجد الجنود يحيطون بجميع المفارق التي توصل الى باب العمارة . وراى الدبابات تتقدم وتمنع المارة من الاقتراب . دخلت دبابة من باب العمارة وصعدت على السلم وحين رفضت زوجة بلوزار أن تفتح لها الباب اومأ احد الجنود الى طائرة كانت تحوم على مسافة قريبة من سطح العمارة فدخلت الطائرة من النافذة وضربت عنق زوجته .

غص بلوزار بالبكاء

حبس صراخه الذي صعد من اعماقه الى رأسه .

كانت الدموع الحارة تجرح بؤبؤ عينيه كالشفرة —

احس بانه مشرف على الانفجار . ومع ذلك بقي منتظرا . حتى انتهى كل شيء .

— ٨ —

البلاغ :

بأمر من وزير الاقتصاد يمنع تجمع الباعة الصغار والتلميذات وكل من تربطه علاقة وطيدة بالشاعر بلوزار في الساحة العامة قرب دكان «كاف»

— ٩ —

حين دخل بلوزار الى بيته وجد زوجته تتجمع فوق كرسيها كاسفنجة ممزقة . مد يده الى الدم السائل فوق عنقها واخذ يمسح صدره وثيابه حتى امتلأ بدمها . وقف قليلا امام السلم . اخذ يحدق في الساحة الفارغة . ثم اختفى فجاة .

— ١٠ —

منشور (١)
نحن تلميذات ثانوية راس المرج
نريد ان نتعلم اغاني بلوزار في دروس الادب .

منشور (٢)
نحن الباعة الصغار
نريد ان نتعلم اغاني بلوزار لنغري الزبائن والسيدات الجميلات .

منشور (٣)
انا الحاجب في وزارة التربية — اعتذر من بلوزار واتعهد باذاعة اغانيه عاليا فوق مبنى الوزارة .

الصديقان

« الى صلاح نيازي »

هبطنا
من سمواتٍ ،
ومن ارضينَ ،
لم تلمسهما امرأةٌ ،
واصغينا
لعركة القطا والنومِ ،
كنا مثلَ طيرينِ يتيمينِ ،
لماذا غبتَ ؟
مَن وافى بكَ الآنَ ؟
لكم اضناني التسآلُ .
اتبعُ كلَّ قافلةٍ
واهتفُ :

ياقطار النومِ ،
ماذا في عباءتكَ العريضةِ
صاحبٌ ينأى ؟
حريقٌ في يباسِ العشبِ ؟
حلمٌ طاعنٌ في السنِّ ؟

ماذا ياقطار النومْ
مَن افزعَ هذا الجمعَ ،
من غزلاننا ،
البرّيــةِ ،



علي جعفر العلاق



البيضاءِ ،
من فرّقَ هذا اليومْ
ما بين القطا
والنومْ ؟
على قارعةِ البحرِ ، انتحينا
صخرةً منهُ ، وافسحْنا
لايامكَ ،
افسْحنا
لايامي ــ هذا الحشدُ من غنمِ الجزيرةِ ، معاً
رُحنا
نزيلُ الملحَ والاسمالَ
عن اعوامنا ، صِحنا
ــ أيا ايامَنا السمراءْ
ألم تزلِ القرى وهاجةً
في الريحِ ،
والصبيةُ حافينَ
وثمةَ قهقهةٌ
في الماءْ ؟

تعالَ اجلسْ
جوارَ القلبِ ،
لي ليلٌ بلا شجرٍ

ولي قيلولةٌ جرداءُ ، لم اسمعْ
بها غيرَ القطا

والنومِ :

يختصمانْ

ومُذْ غِبنا ،

وهذا الطائرُ النّواحُ ،

يُرهقني :
ـ لمنْ تُفضي

باسرارِكَ بعدَ الآنْ ؟
ومن ينهرُ هذا الليلَ

إذْ يدنو بكَلكَلِهِ
ويطردُ ناقةَ الاحزانْ ؟

لمــاذا
لم تعُدْ
من قبلُ
للروحِ اناءٌ طــافحٌ
بالصبرِ لا الصهبــاءْ
وعيناكَ
قطيعٌ
انهكَ الرعيانَ
من جراءِ لهفتِـهِ ،

• • •

فمنْ اطلَقَ
في عينيكَ :

هذينِ
الغرابينِ ،
الحزينينِ ؟

ومَن اشعلَ

في وكريهما الحلفاءْ .

ومن فززَ

في الفجرِ ، طيورَ الماءْ ؟

وفي طرفٍ

قصيٌّ من كآبتنا ، التقينا

لم يكنْ في الارضِ الاّنا

وفي مفترقٍ وعثرٍ ،

تزاحمُ فيهِ اسئلةٌ ،

وغزلانٌ ،

وتزدحمُ اختياراتٌ ،

ندِمنا ،

وتكاشفنا ،

واصغينا :

لهذا الصمتِ من غيمِ الحيرة

صافناً

والماءُ يكملُ قاعه الارضا

وفي طرفٍ

قصيٌّ من محبتنا ،

رأينا اثنينِ يمتزجانِ :

طفلاً ،

شائكاً ،

غضّاً ،

يُغنّي ، ملء عينيهِ تساؤلهُ ،

ويغمرُ بعضهُ

بعضا ...

المسرح الحديث في المجر

تنويعات ساخرة على موضوعات مأساوية

اذا كانت لديكم ، ولنقل مجرد فكرة غامضة عن موضوع مقالي ، أي المسرح المجري الحديث . فانه يتعين عليكم ان تتاهبوا ، لقراءة ما كتبت ولكن بحذر مزدوج . اولا ، تجاه الكاتب ، وما أعتزم قوله عن زملائي من الكتاب المسرح المجريين ، خاصة وانا نفسي ، كاتب مسرحي مجري .

فان ذلك الامر ينطوي على مفارقة .

فمن المعروف ان المؤلف المسرحي ، يعد أكثر انواع العاملين بالادب انانية وغيرة . انني اعرف عديدا من الروائيين والشعراء المفعمين بالمشاعر الاخوية ، ونقادا ملائكيين ، ولكن ما ان يصبحوا كتاب مسرح ، حتى تتملكهم الغيرة والتشكك ، والعدوانية . وهم يشعرون في المحل الاول ، بالغيرة من المؤلفين المعاصرين ، ولكن لا يسعدهم ايضا ، ان يشيد احد في حضورهم حتى بشكسبير او سوفوكليس .

ولا يتوقف الصراع بين كتاب المسرح ، بعد الموت ، فان عداواتهم لا تقل خلودا عن اعمالهم . فقد خصص اريستوفانيس احدى مسرحياته الكوميدية ، للنزاع بين اسخيلوس و يوريبيدس في الجحيم وهناك ايضا الصراع بين كورني وراسين ، الذي لم يتوقف حتى الان ، حيث لا يزال الجدل بشأن تحديد ايهما اعظم يمثل في فرنسا ، احدى هوايات المجتمع القومي . اما جوته و شيللر فلم يطيقا بعضهما الا وهما يقفان في فيمار ، على قاعدتي تمثاليهما .

من الصعب في الواقع ، ان نتخلص من هذه الانانية المخجلة ، المثيرة للسخرية ، والمرتبطة بمهنتنا .

اما الحذر الثاني الذي يتعين ان تتذرعوا به ، فيتعلق بموضوع مقالي ، ويمكن ان يكون مبعثه اني اعتزم الحديث عن الادب المسرحي المجري . ويمكن ان يثور من تساؤل عن حق ، ولم الحذر في هذا المجال ايضا ؟ الواقع ، انه يتعين معرفة الحقيقة وهي ان الادب المسرحي في المجر ، يلعب الى جانب الشعب المتالق ، دورا من الدرجة الثانية . ومن الان فصاعدا ، اصبح من الامثال التي تكاد تكون سائدة في المجر ، ان المسرح لا يمكن ان يمثل الفن المجري ، بل وادى ذلك الى نشوء نظرية ، تؤكد التخلف الضروري للمسرح في بلادنا .

وصاغ هذه النظرية « **يوجيف ريفايى** » ابرز شخصيات السياسة الثقافية في الخمسينات . الا انه يبدو ، أنه لم يكتشف في التطور التاريخي للمجتمع المجري ، امكان نشوء صراعات كبرى . وفيما اذكر ، فانه قد تحدث فقط عن الماضي ، ولكن بصورة قاطعة للغاية ، وبكثير من الهوى ، لدرجة اصبح يتعين معها علينا ، عند سماعه ، على هذا النحو ، الا نحتفظ بأمل كبير بالنسبة للمستقبل .

ومن يدري ، ما اذا كان مناخ اوربا الوسطى ، ليس من طبيعته ان يكون مجدبا على هذا النحو ، بالنسبة للثقافة المسرحية ؟

في **جوريتسيا** ، ينظم الايطاليون كل عام لقاء يضم

ميكلوش هوباي

ترجمة : خيري عزيز

حلفاءهم واعداءهم القدامى . ويتدفق المدعوون من انحاء امبراطورية النمسا والمجر السابقة : مجريون ، وبولنديون ، وتشيك ، وكروات ، وسلوفينيون وصرب، ومن البوسنة ، ودالماشيا ونمسويون بالطبع .

ويجري كل عام اختيار موضوع للنقاش . وكان النقاش مؤخرا عن المسرح ، الامر الذي يعني في هذا المجال ، مسرح وسط اوروبا .

والتراجيديا ؟ موضوع اقترحه «كويرينو برنشيبي» الشاعر والفيلسوف الايطالي ، فهل تمثل التراجيديا ، نوعا ، « ممكنا » في اوروبا الوسطى ؟

كانت الاجابة بالنفي . فكتاب اوروبا الوسطى غير قادرين على الوقوف في وجه القدر ، أو أن القدر نفسه يتوارى بصورة يصبح من المتعذر معها تبينه او لنقل ، انه المسالة التي يتوقف عندها ، الدور المأسوي الكبير .

وهذا المفهوم ، غير بعيد للغاية ، عن المفهوم الذي صاغه ريشايي .

ان معنى « المأساوي » في الحضارة الكبرى لاوروبا الوسطى ، لم يفسر ، وانما سلم به فحسب وان يكن بقوة في اغلب الاحوال .

كذلك فان مسرح اوروبا الوسطى بعيد عن المعارضة المفعمة بالمغزى الديني والتي اتسم بها القدماء . ونجرؤ على القول ايضا ، بان امكانيات وجود تراث مسرحي قوي في ادب وسط اوروبا ، ضعيفة على الارجح لان ما ينقص هنا ، هو الخصم الحقيقي ، قدر الانسان ، ما ينقص هو القدرة على التخلص من السلبية التي يلجأ اليها الكاتب وهو يحللها ، ويقبل بها من الناحية الجوهرية ، الواقع ، ما ينقص هو الرغبة في رد الفعل الرغبة في اتخاذ الموقف المضاد فبدون هذه الرغبة ، من الصعب تقديم معنى المأساوي ، من الصعب ابقاء المسرح على قيد الحياة .

ومع ذلك ، فان هذا الحكم يبدو مبتسرا لانه لو كان صحيحا لاصبح من قبيل تضييع الوقت اذن ، ان نتحدث عن مسرح ليست لديه حتى امكانية الوجود .

لا يمكن أن يكون هناك ما هو ابسط من الاعتراف بأن التاريخ لم يعلم شعوب وسط اوروبا ان تعيش صراعاتها ، انطلاقا من اوضاع الموقف المأساوي .

ان السؤال الذي طرح على البطل المسرحي في وسط اوروبا ، هو على النحو التالي : هل يستحق التاريخ ان نشارك فيه ؟ يجيب آدم بطل « مأساة الانسان » ، لايمري ماداتش (التي كتبت منذ ١٢٠ عاما بعد اخماد ثورتنا وحرب الاستقلال ١٨٤٨) بالنفي ، بعد ان مر (في حلمه) بتجربة الجنس البشري بأسره . ولكنه بالرغم من رده السلبي ، يضطلع بدور الرجل الاول ، بتحريك هذا التاريخ العالمي .

اما بيشتي ، فهو بطل احدى مسرحيات اشتفان او ركيني الكوميدية ، وعنوانها « بيشتي في العاصفة الدامية » تلك العاصفة الدامية التي استعيرت بصورة ساخرة من مفردات اللغة الرومانتيكية . وبيشتي هو ذلك الذي يعيش بعد كل شيء . ليس فقط بعد الاخطار، وانما بعد موته المتعدد هو ايضا . انه بطل التلون ، جندي باسل وداعية سلام ، عجوز ومولود حديثا ، ديمقراطي وفاشي ، دائما شخص آخر ودائما هو نفسه ، انه التاريخ مجسدا في شخص واحد ، وهو على صلة قربى وثيقة بادم ، بطل ايمري ماداتش ، لانه ، مثله ، يعيش ايضا كل تحولات التاريخ .

وفي مسرحية « ثيرينس كاريثني » بعنوان « احلام على جبل جيليرت » نجد موقف الابطال من ناحية نوعا

من الفرار امام القدر ، وهو امر كلاسيكي . ونجده من ناحية اخرى ، عملية استكشاف يريد كائنان عن طريقها، ان يتعرفا على بعضهما تعرفا كاملا : وفي الحب وهــذا امر كلاسيكي ايضا يخلق البطلان الرئيسيان وضعا ، يخفيان عبره ، اكثر الساعات حرجا في حياتهما . وتاريخ ١٩٤٤ الفاسد المتعفن ، هو الذي يقدم الارضية الاساسية التي يستند اليها هذا الوضع . يتعين علــى البطلين الرئيسين ان يلعبا ، لانهما ان لم يلعبا ، وقعا في وهــدة الضياع . ان خطرا قاتلا يحدق ببطلى كارينتي . وهمــا يختبئان منه . فالشاب ، هارب من الخدمة العسكرية ، ويتظاهر بانه مريض بعرق النسا ، والفتاة التي تحمــل اوراق تحقيق شخصية زائفة ، تزعم انها ممرضــــة . وينضم الاثنان معا . وتدور براسيهما النشوة . ولكن من الان فصاعدا ، لن يفعلا ذلك من اجل حياتهما ، بل من اجل معنى الحياة . لماذا تحمل اليهما تلك اللعبة كثيرا من الفرح ؟ لانها تقدم فرصا جديدا في مجال امكانياتنــا التي تتزايد على الدوام اتساعا .

وكل شيء يمكن في الواقع ان يصبح شيئا اخر . يغازل الشاب فتاته على النحو التالي : / لنفترض قليلا اننا لم نولد . او انك اصبحت مثلا ، فيلا ، وانا بطريق/

ان مجال حياتنا الواسع ــ حياتنا الاكثر قتامة ، والاكثر سوقية ، والاكثر افتقارا للخيال : يتمثل فــي احصاء الفرص التي تتاح لنا .

وقــد كتب « اندرى ايلليش » مســرحية ممتازة حول هذا الموضوع ترجمها روجيه ريشار الى الفرنسية .

ربما اكون قد تناولت الموضوع بصورة غير منظمة، ودون استطراد وكان تناولي يفتقر على الاقل ــ الــى انتظام التتابع التاريخي ، بيد انه ليس للتتابع التاريخي اهمية تذكر ، في نوع ادبي ، قد يكون فيه يوريبيدس اكثر معاصرة من برتولت بريخت . وكان يفتقر ايضــا الى الترتيب حسب الاهمية ، لانى في الواقع لم اضــع بطاقات على مختلف الاعمال كي اميز منها الاكثر اهمية ، عن الاقل اهمية .

ومن الناحية المقابلة ، ففي نوع ادبي قــد تعتبر فيه « اوبو .. ملكا » لجاري ، التي تعطى انطباعا بانها مسرحية هزلية ، اكثــر اهمية مــن سيرانو لروستان ، يصبح الترتيب البروتوكولي دونما أهمية كبرى . وكان حديثي يفتقر ايضا الى التبويب على الاساس الاخلاقي ، لانني في الواقــع ، لم افــرق بين الابــطال السلبيين والايجابيين ، بين الابطال الطيبين والاشرار .

ولكم عانيت كثيرا في تحديد هذه الفوارق فـــي مسرحياتي ايضا . فخلف شمول البناء المســرحي ، استشف عالمية المسرح ، والشمول الانساني الذي هــو في نفس الوقت ، مجدنا وعارنا .

وكان حديثي يفتقر هنا ايضا الى التبويب الجمالي، لانني لم افرق بين الملهاة او المأساة ، ولكن عذري انني اعلنت ذلك في عنوان محاضرتي : انني ، بداءة ، اعتبر الادب المسرحي : (تنويعات ساخــرة على موضوعات مأساوية) .

وفي مواجهة الشخصية ، التي تتقمص احد الادوار، هناك التاريخ « الفاسد » ، والواقع المتلائم مــع فساد الضمير .

ونجد هنا ايضا سمات ادبنا المسرحي . وبصورة ادق : فلقد اضطر هذا الادب المسرحي ، عبر القرون ، لان يألف ذلك الواقع : وهو ان هناك تاريخين . وكمــا كتب لاسلو دوبوشي ــ المحلل الرائع لســمات اوربــا الوسطى في كتابه الذي ظهر مؤخرا بعنوان : انســــان اوروبا الوسطى » :

في اوروبا الوسطى الشرقية / اكثر من اي مكــان آخــر / اتبع تاريخ الشعب في تطوره خطا مختلفا عــن الخط الذي اتبعه تاريخ الشعوب الاخرى، او بصفة خاصة الدول التي تأثرت بالايديولوجيات والمصالح الخارجية . وبالطبع ، فلقد اثر فساد الضمير في الافراد ، لكن ليس بدرجة كبيرة تكفي لحرف المسيرة الطبيعية للتاريـــــخ الشعبي ... »

وفي الواقع ، فانه في هذه المدرسة ،: اكتسبت روح هذه الشعوب تلك المرونة التي لم تتوقف عن اظهارها لنا في المواقف الصراعية : اي امتلاك الحلم ، واللعب ، والسخرية ، او حتى تغيير الشخصية ، في الحالات التي يبدو فيها الصراع المأساوي محتما .

فلتسمحوا لي قبل مواصلة هذا التناول ، ان نذكر شيئا لا يمكن ان نلتزم ازاءه الصمت ، عندما يكون الامر متعلقا باوروبا الوسطى ، واعني به تلك الدرجة العالية من التعمق في دراسة وفهم النفس ، والتي تميز بهــا مثقفو هذه المنطقة .

ولا ينبغي بهذا الصــدد ان ننسى ان ڤيينــا ، وبودابست لم تكونا معقلي آل هابسبورج فحسب ، وانما كانتا ايضا معقلي فرويد وتلاميذه الاوائل وخلال الثلاثين عاما الاولى من القرن الحالي ، كان يمكن لمثقفي هاتين المدينتين ان يقولوا ــ عن حق ــ مع بودلير : لقد اهتممنا بعلم النفس كمخبولين يزيدون جنونهم بمحاولة الفهم . ونحن كتاب المسرح نعلم تماما ــ واعتقد ــ جميعنا يعلم انه في المسرح ، يقدم علم النفس زادا رائعــا للحــوار والمنولوج . ولكنه يمكن ان يسمم ــ دون ان نشعر ــ جذور العمل . وقد قال لاسلو بذكاء كبير ، في مسرحية (بروق) ، اول مسرحية له تقدم على خشبة المسرح : « من غير المجدى قص شعر شمشون ، وتقييده ، يكفي تحليله نفسيا »

وفي كلمة ، فان كل الدلائل تسهم في الاعتقاد بانه لا يوجد في المجر ولا يمكن ان يوجد ادب مسرحي .

والفقرة التي اوردها هنا، هي من رواية «أوتومايور» التي ظهرت مؤخرا : « ان المناقشات حول مشكلة التعرف على ما اذا كانت التراجيديا ممكنة في عالمنا الحالي ، تملأ مجلدات بأكملها . هل يمكن ان تكون هناك تراجيديا اشتراكية ، هل توجد ؟ ان الاجابة يا عزيزي من ابسط ما يكون ، انها لحسن الحظ ، لا يمكن ان توجد ، انها مستحيلة ، سواء كانت متفائلة او متشائمة » .

لقد حاولت ان اقدم هنا بعض الحجج المضادة التي تنبىء باستحالة قيام مسرح مجري ، وهي حجج تستند الى شخصية الشعب وعاداته ، وفلسفته الجمالية . وهي لا تفتقر ايضا الى قوة الدلالة . ومن هنا نخلص الى انني امتلك تلك الميزة الجوهرية للمؤلف المسرحي وهي : تقمص شخصية الخصم .

ذلك اني اعتزم تكريس حياتي من اجل ان يكون في المجر ، ادب مسرحي وازعم انه يوجد في المجر ، ادب مسرحي ، بل لقد وجد في الماضي ايضا .

واعلم تماما انه من غير المناسب ان يأخذني الكبر لاقول ، ان هذا الادب المسرحي ممتع ، ورفيع المستوى ، وجدير بالاهتمام . ويمكن في الواقع ، الاعتقاد وخاصة بعد هذه المقدمة ، انني ارفع صوتي تحت تأثير عقدة نقص . وعلى اي حال فاني اود ايضا ايضاح ، انني لا اقوم بالدعوة للمجال الذي اعمل فيه .

ومن يدري ، في الواقع ، اذا كان هذا السلوك الخاص والمرن للشخصيات المسرحية ، والذي بفضله ، تدخل في المواقف الماساوية ، اللعب والسخرية ، من يدري اذا كان هذا السلوك الذي يبدو كنتاج التقاليد المحلية ، لا يرتضى مجابهة الاخطار التي تهدد البشرية ، عامة ؟

اسمحوا لي أن اورد لكم بعض الامثلة .

بالشعر ، يفصح الشعب عن نفسه .

غير ان الادب المسرحي ، ابعد بكثير من ان يكون مسألة شخصية تخص شعبا من الشعوب . فمن خلال مسرحياته يريد الشعب ان يكون له صوت في الساحة العالمية ، في صورة كلمة تلقى في اجتماع مائدة مستديرة . وهذا العنصر ، متطلب بقوة في الاعمال المسرحية ، كما هو في الاعمال الفلسفية . ويتعين علينا ان نفترض ايضا ان هذا العنصر ، ليس مجرد نتيجة للمطامح الشخصية للمؤلف المسرحي ، وانما لان الفن المسرحي يحمل في جوهر تكوينه ، تلك الرغبة في التوسع ، وذلك التلهف على اداء رسالة ، رسالته التي تمس بصورة مباشرة ، البشرية بأسرها .

ومن هنا تنبع احدى خصائص الاعمال المسرحية ، الا وهي استحالة حصر تأثيرها في المكان والزمان .

اود ان اقدم لكم الان ، فرعا مجريا واحدا ، من الفروع التي تمثل سمات مسرح وسط اوروبا : « الموقف الساخر من مسائل مأساوية » ، واترك مقدما الحديث عن المسرحيات التاريخية ، والتراجيديات التي تضيف السواد الى السواد ، والمسرحيات التي تصور حياة الشعب ، والمسرحيات الكوميدية مختلفة الاغراض ، والتي تقوم بالطبع على مواقف مضحكة ، على الرغم من انه يتعين عليّ ان اذكر لكم ، انه في هذه الانواع ايضا ، يمكننا ان نفخر بوجود اكثر من عمل رائع حقيقي .

وسوف اذكر على سبيل المثال : «سمعان العمودي»! « لايمرى شاركادى » . في الدقائق الخمس الاولى من المسرحية ، نجد بطلنا تهجره عشيقته ، وتقطع عن تليفونه الحرارة ، ويفقد مسكنه . ونعلم ان هيئة التحكيم رفضت لوحاته . ثم تدخل الخادمة ، التي شنق ابنها للتو ، في نفس الصباح وفي المشهد الاخير ، يقتل البطل بطعنة سكين من عشيقته الجديدة ، ونضيف ، وليس بلا سبب .

وعن الروح التي تخيم على هذه المسرحية القاتمة المأساوية ، بشكل واضح ، صرح الممثل «ميكلوش جابور» الذي قام بالدور الرئيسي بحدس صادق « انها ليست روح دوستويفسكي ، وانما موليير »

الا ان المسرحية في الواقع ، خليط من هذين الروحين .

ويكاد يتعذر علينا في الحقيقة ان نضع حدودا لاعمال ايمرى شاركادى من ناحية ، لانه منذ موته المأساوي ، قبل الاوان ، لم يتوقف العثور على اجزاء من مؤلفاته نستشف منها تخطيطه لاعمال كاملة ، كما ان اعماله التي نشرت بعد وفاته ، ظهرت على الدوام ، في صيغ مختلفة عديدة . ومن ناحية اخرى ان عمله المسرحي ، لا ينفصل عن قصصه .

لقد كتب شاركادى : «سمعان العمودي» في ١٩٤٧، اولا في صورة رواية ، ولكنه لم ينشرها ، وامكن العثور على مخطوطها . ولم يكتب المسرحية التي نعرفها، سوى في عام ١٩٦٠ . ومات بعد ذلك بعدة اشهر ، ميتة لا تزال بغير تفسير ، ولا شهود عيان : فقد سقط ـ اوترك نفسه تهوى ـ من نافذة مرسم احد اصدقائه المصورين .

لقد مات في الاربعين من عمره . وكان موهبة كبرى في النثر المجري علا نجمه بسرعة . ففور انتهاء الحرب ، بدأ اسمه يبرز بعد ان كتب عدة روايات . وفي بداية الخمسينات كتب عدة قصص ، تمكنت بالرغم من ضغوط الواقعية الرسمية في ذلك الوقت ، من الصمود لاختبار الزمن ، بفضل المعرفة العميقة بالحياة ، والتي سادت هذه القصص .

وبعد ١٩٥٦ عاد الى تناول الموضوعات التي تناولها في فترة انتاجه الاولى ، ولكن باصالة موجعة هذه المرة ، بعد وضعها ، من ذلك الوقت فصاعدا ، في ضوء التجارب التاريخية المعاشة .

ولم تعرض مسرحية « سمعان العمودي » ، وحتى بعد جدال طويل ، الا بعد وفاة مؤلفها بخمس سنوات . وقام بالدور الرئيسي فيها ، ميكلوش جابور ، وهو من افضل الممثلين المجريين المعاصرين ، الذي ندين له ايضا باعمق تحليل للمسرحية ، واكثره غنى بالافكار الخلاقة .

اترك له الكلمة اذن : « أي مسرحية هي ، مسرحية شاركادى ، « سمعان العمودي » ؟ وماذا اعرف عنها ؟ — ما اعرفه بصورة يقينية هو ان ايمرى قام بمحاولة يائسة ومستخفة ، لاختراق الحواجز ، ولم تكن محاولته موجهة فحسب ضد حقارة العالم باسره ، اذ كانت تحركه ايضا افضل النوايا الطيبة .

ذلك هو ما اعرفه . لقد جرؤ على ان يرى عالمنا : ذلك البناء الذي تحطم مصعده — ومع ذلك ، فقد ضحى بحياته من اجله .

وقال جابور ايضا : « سمعان حلم مفزع ومثير للسخرية في نفس الوقت ، نستيقظ منه ونحن نضحك ساخرين »

وربما نستطيع القول بان البطل الرئيسي في المسرحية هو : ريتشارد ثالث حديث — يقرر انه من الان فصاعدا لن يفعل سوى الشر . ويرتكب في الواقع شرورا تثير الفزع — كما لو كان يؤدي لعبة ، بحزن وبراءة . ويبدو في الحقيقة انه غير متسق مع نفسه ، كما يبدو انه يريد بهذا السلوك الذي يزداد على الدوام ، سوءا ، ان يستثير بيئته ، والبشرية ، بل والله نفسه ، كي يقرروا في الختام القيام بعمل يحمل معه الخلاص ، والحق ، والخير .

والى نفس الجيل ينتمي **اندرى فيسى** . وفي مسرحيته بعنوان **« المغامرة الاخيرة لدون كيشوت »** يصور لنا الارتعاشات الاخيرة اليائسة للانسان غير القادر على اثبات اتساقه مع نفسه ، واصالة عمله ، وروحه . ينتحل نصاب شخصية دون كيشوت ويقلده . ويتعين على دون كيشوت الحقيقي ان يكافح ضد الاخر المزيف ، الذي يشبهه في كل شيء ، فيما عدا انه لا اخلاقي . ومع ذلك ، يبدو اكثر اصالة من دون كيشوت الحقيقي .

وفي بداية المسرحية ، نرى دون كيشوت العجوز الفقير كالعهد به دائما . ينمى الى عمله ان اميرا يعيش في مكان ما ، يريد ، بعد ان سحرته مغامراته ، ان يلحقه ببلاطه . ويصل الفارس العجوز الى قصر الامير ، ويقرع الباب — ماذا تريد ؟

— انا . دون كيشوت .

— انت مخطىء ، دون كيشوت يقيم لدينا بالفعل.

وبالطبع ، فهو دون كيشوت مزيف — شبيهه و « اناه الاخرى » ومن الان ، تغدو المسرحية صراعا بين الحقيقة والكذب . « وقد قام بتمثيل دور الشخصيتين ممثل واحد . فهل ينجح دون كيشوت في اثبات انه هو، الحقيقي ؟ : ان امراء هذا العالم سوف يقفون مع الكذب دائما ، فهو ، في الواقع ، ايسر من الحق . وسوف يفوز دائما ، المقلد ، الدجال ، حتى لو كشف عنه القناع . وفي الختام ، سوف يتعين على دون كيشوت المسكين ان يقدم نقده الذاتي ، وان يعلن ، ان المحتال هو الحقيقي . فبغير هذا الثمن وحده ، لن يستطيع العودة الى دياره .

وفي مسرحية اخرى بعنوان **« المصيدة الزجاجية »** يصور لنا فيسى من خلال احدى الاسر ، ما يدور في قلب الشباب المتمرد ، والاكثر من ذلك ، ما يدور في قلوب المسنين الذين يحاولون — باي ثمن — كسب هؤلاء الشبان المتمردين الى صفهم . البيئة مغلقة ، والمصيدة زجاجية، توضح اننا نشهد تجربة معملية .

وفي كل هذه المسرحيات ، التمثيليات الاذاعية ، والروايات التي كتبها فيسى ، نتلمس التعطش الى الحقيقة ، مفعما بقوة تؤدي الى تفجر المأساة . وهو يضع على المسرح ابطالا يصلون الى قمة الحقيقة الاوغسطينية حيث يصبح الانسان هو نفسه هو الحق . وقد يكون من قبيل التزيد ، القول بانه في مواجهة هؤلاء الابطال بالغى الندرة ، يقدم لنا مجموعة كبيرة متنوعة من النقائض البشرية : النماذج المجسدة لانعدام الضمير . « ففي مواجهة دون كيشوت الحقيقي ، يقف دون كيشوت الزائف الذي يشبهه شبه الاخ لاخيه ، او في المسرحية بعنوان **« احصاء »** فان الشيء الوحيد الذي يعتد به في نظر مدير المستشفى هو الاحصاء ، في هذا العالم الذي يجنح الى الجنون »

يتوقف الكتاب الذين يتملكهم عشق الحقيقة ، عند الجانب الاخلاقي في العمل الفني ، يحاولون المستحيل : انتاج ادب جيد ، بمشاعر طيبة . وعند فيس ، يرتبط التعطش الى الحقيقة بتلك المقدرة التي تتيح له ابداع مواقف غريبة ومؤثرة .

ان « الموقف » في مسرحية « احصاء » يثير الضيق، والتأثر البالغ . في احدى المستشفيات يجري اسعاف رجل عجوز اصيب في حادث سيارة . ويفيق من غيبوبته، ولكنه لا يتذكر شيئا ، ولا حتى اسمه . وليست لديه وثائق تثبت شخصيته . ويحاول الطبيب الشاب ان يدفعه ، من خلال احاديث مدفقة بارعة لان يحدد هويته. ولكن المدير يخشى ان يموت العجوز الذي اصيب اصابة بالغة في معهده ، لان عدد الوفيات في السجل الاحصائي الخاص بالمستشفى الذي يشرف عليه كبير جدا . وهو يريد اذن ابعاد العجوز من مؤسسته ، وبالدقة ، في اللحظة التي يبدأ فيها هذا العجوز ، ادراكه لحقيقة شخصيته. ويقف الطبيب الشاب ضد المدير . فهو يريد ان يحصل على : لحظة يقظة واحدة من محتضر .

وتتركز المشكلة الكبرى للمسرحية على هذا النحو: هل يرغب العجوز نفسه في هذه اليقظة ، لانه من الممكن

تماما في هذا العالم اللانساني ، الا يكون راغبا في تذكر اي شيء .

يعتبر **ايشتفان اوركيني** منذ ظهوره ، افضل كتاب النثر الشباب في المجر . وقد احتفظ بذلك المستوى ، وبنفس صفة الشباب حتى اليوم ، وهو في الستين من عمره . وهو يدين بذلك الى تفرد روحه ، المتجددة ابدا ، والتي لا ينضب لها معين . وخلال الحقبة الاخيرة ، حقق انجازين فريدين . فمن ناحية ، استحدث نوعا جديدا خاصا به ، ضم مجموعة من الروائع ، روايات مقتضبة على طريقة الحكم والامثال ، وبالتالي مفعمة بقوة غير عادية ، واطلق عليها هذا الاسم المعبر : روايات لدقيقة . وكان الاخر الذي حققه اوركيني ، في مجال المسرح : اذ عرضت له في الاونة الاخيرة ، اربع مسرحيات . تعد اثنتان منها ، من الان فصاعدا من الاعمال الناجحة عالميا. وقد ذكرنا من قبل مسرحية اخرى له ، لم تعرض قط، هي مسرحية بيشتى .

في **((الحمامة السوداء))** يصور لنا اوركيني مفامرات راهبة بعد تركها حياة الرهبنة . هنا نجد ان ما كان لدى **مونترلان** ، موضوعا تراجيديا مفعما بالرثاء ، اصبح لدى **اوركيني** ، كوميديا ، دون ان يقلل اوركيني مع ذلك ابدا ، من تعاطفنا مع الراهبة السابقة التي تهيم وسط اغراءات العالم ــ غير المعرفة لديها حتذاك بوثوق السائر وهو نائم .

والمسرحيتان اللتان حققتا له اكبر نجاح هما : **((عائلة توت)) و ((القط))** . ولقد شهدنا من قبل بيشتي ، مستودع الطاقة الوسط اوربية ، الذي يتجرع ــ بمزاح رفيق ــ السورةالحيوية الموت ، مثل الراهبة التي تنجح ايضا في الخروج في نهاية الامر ، مطهرة من كل الخطايا . اما موضوع القطط فهو ايضا عن عدم قابلية الفناء . وهذه المرة ، عدم قابلية النساء العجائز للفناء ، وبالطبع ، السورة الحيوية ، لقلوبهن المحبة . وقد استخدم اوركيني عنصر السخرية ، والعنصر الغنائي في هذه المسرحية ، بصورة متوازية .

وفي مسرحيات اوركيني ، نرى ايضا ، وفي اغلب الاحوال ، اللعب باعتباره عضوا يثرى الحياة ، وفي «عائلة توت » ، نرى نقيض اللعب : « النشاط العملي » ، صناعة العلب .

ويتعين علينا ان نذكر ايضا من نفس الجيل **فيرينس كارينتي** ، الذي يمنعه ظرفه ، وميله الى الكاريكاتير عن الخوض في صراعات جيله . وقد بدأ عمله بكنز صغير في خرجه ، بزاد رائع للطريق ، ولكنه ينطوي على بعض . المخاطر : فهو في الواقع ابن كاتب من اكبر كتاب المجر في فترة ما بين الحربين ((**فيرنيس كاريني**)) الذي ظل نبوغه الفذ ، ومصيره الذي شهده ابنه عن قرب ، ذكرى لا تمحى بالنسبة له . وقد قام مسرح مجري مؤخرا بعرض مسرحية فيرنس كارينتي التي كرسها لوالده ، وعنوانها « **استحضار الروح** » .

ويسهل علينا فهم مسرحيات فيرينس كارينتي ، اذا رجعنا الى **بيرانديللو** . وجدير بالذكر ان والده كان اول من ترجم اعمال بيرانديللو الى اللغة المجرية . كذلك فمن الامور التي اجتذبت كارينتي الشاب ، اضطلاعه بدور احدى الشخصيات المسرحية ،: ولكن نفوره البنيوي من الميتافيزيا ، وميله الشديد للالتصاق بالواقع ، حمت شخصياته من ان تصبح كشخصيات بيرانديللو .

ويدخل فيرينس كارينتي في مسرحياته رياضة يعد ، في حياته نفسها ، بطلها الذي لا يبارى : التهريج، والمزاح . (وجدير بالذكر ان كل هذا يعد جزءا من فولكلور بودابست) . ويمكن للمزاح الذي يتجاوز الحد في النجاح ان يدفع ضحيته حتى الى حافة الهاوية : الموت .

على هذا النحو ، نجد مثلا مسرحية : **بخار.** تصور لنا هذه المسرحية من فصل واحد ، اسخن غرفة في حمام بخار حيث يلتقي مجهولان ، ويتبادلان التحدي ، حتى يموتا في مكانهما بالسكتة . ولكن مع ادراك كل منهما انه عاش بعد الاخر ، ولو بدقيقة على الاقل . ففي ذلك رضاؤهما . وهو رضاء معروف تماما ، من ناحية اخرى، عن اسلاف المجريين ،اولئك الذين اذا تعين عليهم الموت في القتال ، لابد وان يرسلوا باحد خصومهم على الاقل ، ليسبقهم الى العالم الاخر .

اما **((جابور جورجيى))** فقد كان « مسرح **تاليا** » هو الذي عرض اول مسرحية له ، ولاقت نجاحا كبيرا . يصور لنا المؤلف فيها كيف تتغير مختلف النماذج الاجتماعية ، ما ان تصل الى السلطة ، ويمثل السلطة مسدس متنقل من يد الى يد . وترسم لنا عمليات انتقال المسدس في نفس الوقت ، كاريكاتير التغيرات المعاصرة وتثبت مسرحيات جورجيى الاخرى ايضا انه يهتم بشدة بالفضائح الكبرى للتاريخ الحديث : الفاشية ، مثلا : ولكي يبرز جانبها الجديد، استخدم رتابة الحياة اليومية. وفي الواقع ، فان الوصف الصادق للعدوان ، يتضمن العنصر الذي يجعله ممكنا : انانية وحماقة البرجوازية الصغيرة . ويمكن القول ايضا ان جورجيى يصور في نفس الوقت ، جنون رجل الشارع ، وشقيقه السيامى جنون السلطة .

وفي مسرحية بعنوان **((نوح))** يصور كيف لا تعبأ اخلاقيات المجتمع الاستهلاكي بأي عقاب الهى ، بما فيه الطوفان . رجع جابور جورجيى الى التوراة ، وانتهى الى نقد التوراة : فباخفائه عن الاخرين ، حقيقة ان الطوفان وشيك الوقوع ، وباعداده الفلك لاسرته فحسب، اثبت نوح افتقاره الى التضامن الانساني ، وحق عليه تماما ان يغرق مع الاخرين .

ومسرحية « **حمام عمومي** » لجابور جورجيى ايضا، مسرحية ممتازة من فصل واحد . لا تظهر فيها عدوانية التاريخ الا في اخر لحظة ، اذ لن يصبح واضحا سوى في الختام ان ذلك الحمام الجماعي الذي اعد بكثير من الكفاءة المهنية ، سوف يستخدم كغرفة غاز لعمليات الاعدام . كما يثبت جورجيى ايضا ان احتمالا يمكن وقوعه ، يستطيع تماما ان يمهد لاكبر فضائع التاريخ .

ومسرحية « **حادث فني** » **لكاروى ساكونى** تقوم على استخدام تأثير لا يمكن مقاومته . يجلس الممثلون طوال العرض المسرحي في مواجهة المتفرجين ويحدقون فيهم ، تارة في حيوية ، وتارة وهم يتثاءبون من النعاس . ولكنهم لا يحولون نظرهم قط عن القاعة . واحساس المتفرج بان الممثلين ينظرون اليه ، يبدو لديه ذلك الشعور المستحب بأنه متفرج مجهول ، والذي اعتاد ان يشعر به ، وهو يجلس في قاعة العرض نصف المظلمة . ويتملكه الاضطراب . وهذه الحالة النفسية الخاصة تساهم بالتاكيد في نجاح المسرحية . فاذا لم يحدث شيء على المسرح ، اذا لم يجر ولو حوار واحد ، فانه في خلال عشر دقائق ، سوف يبدأ الجمهور بالضحك بصورة لا يمكن مقاومتها لانهم يحدقون فيه . ومن ناحية اخرى ، فان الممثلين يوجهون ابصارهم نحو المتفرجين لانهم يشاهدون التلفزيون الذي يبدو ان شاشته الصغيرة في مكان ما بين مقاعد الصفوف الامامية .

وبما انهم يشاهدون التلفزيون ، فانهم ينسون ، بسبب ذلك حياتهم ، لان المشهد يصبح اكثر اهمية حتى من الحياة ، لدرجة انهم لا يتنبهون الى ان المسيح نفسه، قد اقام في الغرفة المجاورة ، كمستأجر من الباطن ، وانه يثبت بمعجزات لا حصر لها ، انه يريد انقاذهم هم ايضا .

ولكن هذا المجتمع الجالس على المسرح : « الذي هو مرآتنا ، او نحن مرآته » لا يسأل انقاذا ، وانما هو يريد بكل بساطة ، عندما يتعطل جهاز تلفيزيونه ، ان يتولى اصلاحه السيد المسيح .

وفي مسرحيته الكوميدية بعنوان « **الفشار** » يشير **ايشتفان تشوركا** ، من خلال شعور باللاحتقار العام ، الى اتجاهات مجتمع الاستهلاك ، تلك الاتجاهات التي بدات في الظهور في بلدنا ايضا . ويوضح مصير البطل الرئيسي ما ينتظر اليوم ايضا — او من جديد — الفلاح الشاب الذي دخل عن طريق الزواج ، اسرة المضاربين . انه يحاول — بلا جدوى — التمرد ، ويعلن ، دون طائل انه سيفضح اعمال صهره المشبوهة . واذ يطل على هذا النحو ، تحرمه الاسرة من حق التصرف ، بل ومن رجولته تقريبا . واذ يغدو الثوري السابق بلا عمل ، فانه يصبح من الان فصاعدا فشارا ، يقوم في المنزل باعمال الخادمة ، بينما ينهمك الاخرون في تدبير اعمالهم غير الشريفة .

وفي مسرحية «تشوركا » الاخرى التي عرضت ايضا بنجاح كبير وعنوانها « من ستفتتح الحفل الراقص ؟ » يصور لنا شبانا موهوبين ، مقربين للغاية الى قلبها ، يلجأون لعدم توافر الافضل ، الى نشاطات بديلة : لعب البوكر الذي يدمنونه طوال ليال باكملها ، كما لو كانوا يلتزمون باحد الطقوس الحقيقية . ويصاحب هذا الطقس لغة سرية، لا يفهمها سوى المطلعين على اسراراها وحدهم .

وخلف اللعب الذي اصبح عشقا ، وهذه اللغة الصاخبة التي اضحت لعبا ، يكمن يأس وجودي . ولا يدرك احدا ، كيف وفي هذه الدائرة حيث اصبح كل شيء لعبا ، يقدم صاحب البيت على الانتحار .

وفي الختام ، من الذي يستطيع ان يتنبأ بمصير الاتجاهات الحالية ، وبما سيعقبها ؟

ذلك ان تطور المسرح مليء بالاعمال التي لا تفسير لها . ويمكن للمبدعين الاكثر اكتمالا ، بشكل واضح ، ان يغيروا من اسلوبهم ، بصورة غير متوقعة .

فالحاضر ، لا يلزم المستقبل بشيء . لانه في هذا المجال الجدلي للغاية ، هناك دائما واكثر من اي مجال اخر ، فرصة ، لان يغدو اي شيء ، شيئا اخر .

وعلى اي حال ، فلقد كانت منطقة وسط اوروبا منطقة اشعاع روحي ضخم في فترة تفكك امبراطوريتين عملاقتين : امبراطورية القياصرة ، وامبراطورية آل هابسبورج: «فكم من الكتاب والفلاسفة ، وعلماء النفس، وعلماء الاجناس والرسامين ، والنحاتين ، والموسيقين ، جاءوا من هذه المنطقة ، ولعبوا دورا اساسيا في تشكيل حضارة القرن العشرين .

من بين هؤلاء ، كان الجيل العظيم للعصر الذهبي في المجر الذين تعرفون منه أسماء : «**بيلابارتوك** « و « **اندرى ادى** » و « **جورجيى لوكاتش** »

ويحدونى الامل ، ان تتذكروا مستقبلا ، اسماء المبدعين : المجريين ايضا ، في مجال الكتابة المسرحية .

※ كاتب مسرحي مجري واستاذ زائر بجامعة فلورنسا بايطاليا حاليا.

١ ـ نسبة الى القديس البيزنطي « سمعان العمودي » وترجع هذه التسمية الى انه كان كغيره من النساك والمتعبدين في عصور المسيحية الاولى ، وخاصة في الشرق ، يستغرق في التامل والتعبد ، وهو جالس على قمة عمود ، كنوع من التوحد واخضاع الجسد .

(المترجم)

موسم للصمت

□ لطفية الدليمي

معذرة للقصيدة ، القصة ، الخاطره ... وكل بقية الاسماء . فانا لم أكتب هذا تحت أي من تلك العناوين .
لقد رسمت على الورق ما توارد علي ، وما انهمر كالمطر الناعم فوق حقل الروح . هكذا شاء لي الصوت المبجل أن أكتب ...

يوميات في بعض احوال القرب والمحبة والخوف والشوق ،الانس والاطمئنان المشاهدة واليقين ، واحوال الصمت عامة بما فيها من مناجيات في العشق واخرى في الاعتراف ، وبعض المراثي وتقويم مقترح لايام المحبين مناجيات في :

حال اليقين

تحدث بالذي شئت صمتا ، انا ارنو الى اللغـة التأمل ، واللغة المرفة ، احتمي بالصمت من قولـي ، مصغية الى وقع الاسرار الصغيرة تتنفس في الحـدق وتحت الجلد ، تحدث بالذي شئت وليقل كل ما يشاء ، وجهي محصن بالثبات ، يقين الاعتداد وروحي محمية بالرقى ، حفيدة سومري يدرا عنه السحر بالتوحـد ، يمتزج بالارض ويتحد بالسماء ، يحضرني الان صوته ، ممتدا في زهرة دفلى ورفة جناح وموجة ماء ، منتقلا في خلايا الاشياء ، من عهد سـومر الى عصـر التكامـل والاشتداد ، اذا ما هاج نوء الماء ، او اشـتد اعصـار الريح ، او هبت من المفازات القريبة ، عواصف من قيظ ورمل واذى :

(انا السماء لا تستطيع النيل مني
انا الارض لا تستطيع سحري ...)

انا الارض انا السماء فليقتلني من يقدر من يأتي ...

من يعبر حد تعاويذي الكونيه ، من يكسر طوق حراستي المحكم ، الجند هنا تثقلهم اكداس شجاعتهم يقظة دمهم ، اسلحة الصد ، الردع ،
فليتقدم من شاء الي :
اني استشهد من اجل شجاع يطلبني .
مجالسة الوطن :

مجالسة الوطن :

الليلة اجالسك يا وطني المعشوق ،
يا طفلا في شيخوخة هذا العالم ،
احملك صبيا ، اجلسـك على ركبتي ترفـع راسـك المستدير ذا الاشذاء الطفلة ، تبحث عن سنوات العمر ، عن آثار الزمن المهدور : فما تجد سوى خصب الانهار،
يفاعة ارض لا يقهرها الجدب ،

تداعب عنقي بأصابعك التي تشبه ثمار اللوز النضرة ، فتسري في الجسد الرجة جارفة .
مخاض للألم ومخاض للغبطة هذا : ابكي .
ثم ادني راسك مني : ابتسم .



اصابعك على ابتسامتي طعم اللوز والفصة تفارقني
.. يا طفلي ؟!
لماذا فطمتك عن حليب التعلق باكرا ؟ ..
.. لاني اردت فطمتك عن ذل الاعتياد وفطمك عن الرداءة والظلم .

وعن التخلي والتراجع والابتذال ، فكنت أنت ، ثم فطمتك عن مغادرتي ... فما استجبت
لانك يا حبيبي طفل تراوده شهوة الركض
غزال تحفزه الانطلاقة نحو اختراق المدى الخطر
الان اهدأ : ضع راسك الناعم على قلبي ،
اداعب جبينك ، ابتكر لراسك فرقا من النجوم ،
ولفمك ابتسامة من الظفر ،
وامنحك حليب التواصل ، اباركك بمجد الماء ،
والنخل ، والرمال السخية .
ثم استدرجك – اعذرني –

لاحتياز الامومة ، للتملك والاحتواء ..
تجالسني ليلة اخرى : فتى
انت النهر : فلأكن ثبات الجسور
انت السحابة : فلأكن رسوخ الجبل
انت الريح : فلأكن صمود الحجر
انت الريح : فلأكن رسوخ الجبل
فلا تحاورني لا أجيد مهنة الكلام ،
لا تحاورني اللفظ للأم : المقتل ،
ارجوك : الصمت ، (أي الانهار يطيق الصمت ؟)
ادخل تجربة : احاول ، (اي السحب تطيق الثبات ؟)

ذا يوم للصمت ، ولى قبلئذ ايام للهذر الشيق ، ايام للنجوى ، وأيام لارتشاف القصائد ، ايام لاعتناق النغم ، ومغازلة الحزن الذي لا يبارح ، وايام لاطلاق الكلمات الغاضبة ، ومثلها للكلمات الكذوب ، وأيام لقتل النافل منها ، وايام الد' فيها الكلمات المشتعلة أخص' بها من أحب ، وبين الايام جميعا يأتيني يوم للصمت

(في الصمت يحب الله : فالقول الصوت فضيحة ،
عندي تقتتل الكلمات زمانا ، تسقط ، تشتعل ،
مالي في اللفظ المألوف ، أناجز فيه الألآف ،
مالي في الكلمات الرثة متكأ ، مملكتي تمتد على كل مفازات الصمت ...)
يوم رقم (١)

الساعة السابعة : المساء البنفسجي آت من تخوم الصمت ، رف" من طيور هاجعة ، الضفاف تخشى ملامسة ماء البحيرات ، وجه الامسية ينهض كالامل المنسي ، والعالم رحب بالحب ، والعالم اضيق من حدقة عين خائفة مهمومة ، ممر من حجر ابيض ، يمتد الى جسد الماء الازرق : قوارب ترتجف على كف الماء

المشتاق ، ووجوه الناس يوحدها الحب ، احداق تشتعل ، شفاه ما تعرف غير النشوة ، واكف تتمسك بالاخرى : قوم في هدنة هذا العالم : لا حد ، ولا لغة ، قوميات تتلاقى ، ووجهات تختلف قدوما ومغادرة : ويجمع ما بين شتات الناس الحب : صمتا : لا تخدش هيبة هذا الوهج الممتد على افق البحر ،

- اصمتْ ايضا
- اصمت ،
- نصمت سيدتي ان كانت رغبتك الصمت : حتى يلمس وجهينا الموت الوردة ، يلمس أعيننا الصوت الافتراق .
- نسكت حتى نسقط في الراس بقايا الكذب الحمى، والكذب الخشية ، ميراث التشويه ، عرف الخدع المالوفة .
- نصمت سيدتي ، حتى نشعل في احشاء المدن شعاع الحب ، نحمله من هذا الجيل لذاك ، من الف ذهبت حملناه شرارة ، ولالف تأتي ومض ضياء . ندفىء بلظى الحرق دماء العصر المتجمد ، نحمل وهج الفكرة لمن في دمه ارث البشر ، جينات الاعجاز ، خلايا العشق الدائم ، ونوى الحس الخارق بالكون ، من بدء الخلق الى أبد الدنيا . نصمت ، نبكي ، ابكي في ليل هجرته الحمى ، الاصوات ، ابكى داخل صمتي ، خارجه عند حدود النوم ، وتحت مظلات الكذب ، اخفي الراس من رغبة في الاستجارة ،
- ابكي !
- تبكين ، ضعي غابة شعرك .. هذا كتفي . يبتل قميصي يبتل نسيج الصمت ، بالدمع ، العرق العطري ، ندى الواحات القاصية ، رائحة الشعر المبلول بماء البحر ،
- تبكين فنقتسم الحزن ،
- ابكي نقتسم الراحة ،

نصمت تجتمع الوردة في الكفين تنتشر الدنيا في الكفين ، يأخذنا البعد الى اقليم الكلمات ، النجوى ،

وابكي .. تبكين ، نقتسم الراحة والاحزان ،

الاوجه مبتلة ، الاذرع أجنحة الكلمات القرب الاول ، الكلمات المحبة ، الصمت الخوف ، والبحر ينام تحت بنفسجي الصمت وفي توهج اللون تكمن الشرارة ، لا يطفئها غير الموت .

حال الاقتراب .

هذا اليوم لي ، المساء كله ، الليل ومنتصفه ، الفجر والشمس ، صامتة الوجه أجيء ، لا تعرفني عيناك ، تأتي تلك الاخرى التي لا تعرفها انا المحصنة الروح بمجد المحبة ، ضد مخاوف عصر يغتال النبض ، تجيئك الصبية ، زمان نفيها مدى يطول ، يصبح البرزخ الوعر ما بين انتظار الصبا واكتمال العمر ،

نزعت عنها الليالي الممسوحة بالارق ، والليالي التي صدعها البرد واحتلتها الكوابيس والسبي حاصرها ، ثم البستها ليالي بيضاء محمية بالتفتح والتوقع ،

ستجيء اليك الآن تهيأ :

بالثوب الابيض ، بجدائلها السود تقبل من تيه الزمن ، ما قبل التاريخ وما بعده ، ها هي بين يديك مخلوقا مكتملا . انشقت عنها الشرنقة الحزن ، الشرنقة الزمن ،

فأعد لبهجتها أطيب ما عندك،

امنحها فرح التذكر . واسكب في دمها لغة الكشف ، تجيء مزهوة بالمحبة المستحيلة المشتعلة الكاملة ، فهيء ما يرضي زهو محبتها : عطرا من قمح جبلي ، أغاني حفظتها أجراف الانهار العظمى ، كلمات لم تألفها الدنيا ، وقصائد ما قيلت من قبل لجنيات الارض .

ها هي تقبل : فرح الروح ينغم خطو القدمين تهب مواتية كل رياح هواها الازلية ،

- ها أندي اقبل الغيمة توبي ، البرق الخاطف كفي ،
- امرأتي المسحورة ، انتظر قدومك من مبتدأ الليل، انتظر طوال ليالي العمر ، اطوف خلال الحجرات المهجورة ، أغلق دون العالم ابوابي ، ابحث عنك، امسك وهما بين الكفين ، وجهك شبح لا يلمس ، لا يهدأ ، صوتك وهم ، اتحسس موقع بسمتك ، فتصدمني الجدران بتلك الغرف الليلية .
واظل افتش تحت الشرفات المنسية ، بين سحائب من شجر اخضر ، وروائح ازهار الليل ، عن وجه امرأة تهرب في القرب وفي البعد .
- اذهب ، حاذر ان تلمسني ، البرق الساطع كفي
- احترق ؟! .. اتخشين حريق الروح ؟ .. لابأس اذن ، ماذا يتبقى في الغابة بعد الصاعقة المنقضة .. اما يتبقى الجذر ؟
- ورائحة السرو وعطر الشجر المشتعل الفاني ،
- يتبقى ان شئنا الجمر ،
- ورائحة اللب المحترق وريش الطير ، بقايا الشدو،
- ويبقى البذر ! .. الا يتبقى البذر ؟ ..

اللحظة تخترق الوقت ، شبح يهرب من لمسة كف ، ووجه تتوالد فيه الاحزان .

الصمت الصمت : الحاضر برمج بين الوجهين ، الآتيه اليك الان الطفلة ، جنية تلك الامزنة المنسية ،

- بينكما الآتي :
- فلتأت في حالتها الاولى او حالتها الالف ،

اليست تكنز للحاضر اريج معابدنا ، ارث العشاق، وملح اراضينا ؟

تجربة الصمت

اني آتيك انا الاخرى ، فلنحمي الصمت ، روح زمانكم الموبوء بأصوات الفولاذ .

اكثف كل كلام الخلق على كفي برقا ، او قطرة ماء ، لانقذ هذا الزمن المسبي بزمجرة الالات ، مكائن شق الطرقات ، مكائن تجفيف الشعر وقص الشعر ، صفارات الانذار ، طائرة تخترق مجال الصوت ، فرقعة الديناميت بأرحام الصخر .

مسبيٌ صمتكم : فلتسمع :

لا تجهد في استدراج القول ، حاول ان تنسى تركيب الكلمات ، وتأمل داخل فيض الصمت : الحاسة الاخيرة السابعة ، حكمة الاصغاء ، بكارة الروح ، وترفعها عن السفه والاعتياد . اعتصام النفس بالذي يمنح صفو الذاكرة وجنونها : الحب والاقتراب ،

الصبية تلتقي النهر :

العمر اربع عشرة : انهض خارج سلطان البيت ، اجتاز دروبا ضيقة ، اعلو رابية ، اهبط منخفضا حتى تأخذني ابواب بساتين النهر ، لانام مع جدة لي في كوخ يتوسط هذا البستان ، الكوخ معقود باغصان الشجر وسعف النخل ، دثاري من شعر الماعز ، الموقد يستقبل اشذاء الشاي ، وبهجتي الكبرى النوم في الاكواخ المتوحدة في عمق البساتين الشاسعة ، هناك لا تقترب الوحشة منا : نعرف كل النبت وكل الشجر وحيوان الارض وطير السماء ، فهذه شجرة الجد زرعها قبل احتلال البلاد ، وتلك نخلة العم اثمرت زمان ثورة الجنوب ضد الاحتلال ، وذي سقيفة لحارس موسمي، وهذه ظليلة لتربية دود الحرير تحت حرج من اشجار التوت وهنا شجرة تين جيء بها من (بخارى) .. وهكذا لكل نبتة حكاياها ، وتاريخها ، تعرف الجدة مواسم خصب الاشجار ، سني الجدب لكل منها ، وتعلمني قاموس الاعشاب ، فوائد كل نبات تعرفه ، فالصبير للدغ العقرب والحيات ، وزهر الليمون لالام القلب ، النعناع لطرد البرد ، وزهر لسان الثور لصد الاحزان ونسغ التين الابيض لصنع اللبن ، فحين يأتي الرعاة بقطعانهم المعافاة على الشواطىء ، تذهب الجدة ، يقايضونها بالثمر الطيب من تين او عناب ، حليب شياه ولود ، يحلبون لها في آنية من النحاس مزينة بالطلاسم، واقطف انا اوراق التين ، ثم اقطر النسغ في الحليب الساخن فيتخثر اللبن ، شهيا ، كثيفا ناصعا .

هنا ضمن هذه التفاصيل لم نكن لنشكو العزلة ، كنا نسمر في الليل مع الحكايا المستعادة عشرات المرات، الغيلان المغلوبة بالحب ، وسعالي الاجراف ، وطيور الجنة والاوز المسحور ، ودرب الصد ومارد ، وشجرة الحياة المرمية خلف بحار سبع ، لا يطالها الا الذي جاوز حد المألوف من الاقدام ، وحد المحتمل من الصبر ازاء الاخطار .

كنت اخلق لنفسي عالما مشابها ، واصطنع مفردات الحكايا ، فاقطف التفاح من شجيرة تطل على بستاننا من خلف سور لبستان يملكه الغرباء ، وكنت اجتاز سبع جداول صغيرة كان عبورها الصعب يقربني من معجزة اجتياز البحار العصية ، واوهم نفسي ان الثمرة المسروقة ، ستتحول في دمي الى قوة تدرء عني الموت الذي اهاب ،

ثم انام على سر يزدان به القلب ،

احوال المشاهدة الاولى

انهض ضيقة الصدر بأحلامي ، ابحث عن وجه فارقني اللحظة ، وجه مغن يتجول بين قرانا النهرية ، يغنينا احزان العشاق ، وتاريخ الابطال ، رجل يأتي من عيب الازمنة ، ويأخذني في يوم خارج هذا العصر . نحو حدود الدنيا الابعد ،

افتح عيني نجوم الليل المتاخر فخر سماوات طفولتنا ، بنات نعش سبع جميلات يحملن نعش الجبار المرتحل ، والثريا العاشقة تلوب ، (وبرج الحوت يضم تحت مدار كواكبه من ولدوا في عصف الريح ، وتقلب اجواء الربيع الاولى،المزاجيون ذوو الحساسية والعشق الدائم ، المحترقون المنطفئون ، المنفيون عن الارض والعاجزون عن التمسك بسماوات الله ، هو ذا برجي

تتوقف الاشجار عن الحفيف ، وتتجمد الحركة عند الجذور وتستلقي الريح عند ممرات الزرع متخدرة بخصب الارض ، وقد تعلقت بها رجفات الحياة ،وشدها فوران اللون الاخضر ، ثم تمسكت بها حافات البذور المنفعلة عن براعمها ، واحتضنتها اهداب البذور المرتحلة .

عارية القدمين مشيت ، الارض تراب بارد ، على السواقي المترعة بالماء الرائق والنجوم انحنيت غسلت وجهي بماء استحمت فيه النجوم ، فامتلكت بسالة اليقظة . خطوت بحذر خشية ايقاظ الضفادع المختبئة في خداع اللون والجنادب التي تحتمي بالخضرة ، خفت ان تقفز فتخدش هيبة الصمت . تمسكت اوراق الشجر بالاغصان ،

وتشبثت قيعان السواقي بالماء فلم ينسفح على الحواف العطشى ممرات البساتين المتربة مهدبة بالحشائش ، وفي ترابها الاسمر البارد قواقع وحلزونات مسحوقة ، اشواك وبذور ثمار مجهضة ، بيوض تختزن النبض واسرار الخلق ، تكوينات متباينة ، وبين الاعشاب اختفت اعشاش القبرات محتمية بدفء الاجساد الصغيرة اللائذة بالقش .

كان العالم سحريا : عبرت ساقية ، فقفز ابن اوى فاتن ليس بعيدا عني : ذهلت : عينان ذهبيتان مشعتان

تتحديان الدنيا ، ووجه مثلث يوشك ان يبسم لي ، جسد خفيف اهيف ينزلق بين كثافة الاشجار ، كم كنت قبل ذاك ارجو الالتقاء بهذا (المخلوق الجميل) وانشد رؤية عينيه الفاتنتين الماكرتين ، واذ تفرس في وجهي لم يجد رعبا ، ولا رغبة في الاذى ، بل اندهاشا خالصا ، توقف في انتظار ما سيحدث ، ولما هممت بالتقدم نحوه استدار بخفة واختفى بين كثافة الشجر ، وخلفني بين مرارة الفقد وبهجة الاعجاب ، بالوجه الماكر الجميل والعينين الاخاذتين ،

خطوت الى الامام ، فالتفت حول قدمي عروق اللبلاب بزهورها الزرق البراقة ، قطفت بعضها ، وضفرتها في طوق صغير وضعته على راسي . وعندما قفزت لاتفادى حفرة مليئة بالماء تسلقني نبات الهليون الاخضر اليانع ثم التمعت امامي عناقيد عنب الذئب ، الاسود وعلى الارض عند قدمي استراحت اوراق نبات الحماض ذات النسغ اللبني بعروقها الحمر ومذاقها الحاذق ، اعلى من قامتي النحيلة ، انعقدت اذرع التين الرمادية واغصان العناب ، عالمي السحري الذي يهبني الاسرار والمتع وعلى الارض التمع فوق نبات الخروب جلد افعى شفافا متموجا مشعا . وخارج الجلد انسلت الافعى فتية مولودة في الندى والظلمة ، مخلفة وراءها الندوب واثار الاعتداءات وطعم الايام الاسنة ،هكذا تنقلت الافعى من اسر الماضي خلايا جديدة لامعة لم تمس . كنا ناخذ جلود الافاعي الشفافة ، ونضفرها مع الجدائل لتمنح الشعر بركة النمو وقسوة التوحش والثبات ، وعلى العكس من ذلك كانت بعض الصبايا يجمعن بيوض النمل في اوعية الفخار ، ثم يجعلن منها مسحوقا يمسحن به السيقان والاذرع ، لتغدو ملساء لا ينمو عليها الزغب الناعم ، طقس انثوي وتعاليم تحفظها النساء من جيل لجيل ،

استقبلتني شجرة الجوز الفتية العجوز التي لم تثمر، اتينا بها من الشمال الجبلي وزرعناها في بساتين السهول جوار الانهار فنمت حتى زاحمت النخل طولا امتدت اغصانها النضرة ولم تثمر ، وما منحتنا غير وعد بالثمر ، وغير رواء الاوراق الخضر نقطفها هدايا معطرة للعرائس والنسوة العاشقات يصبغن بها الشفاه فيمنحها تلك الدكنة اللمياء الاخاذة ، الحارقة ، قطفت ورقتين ودعكت بهما شفتي واسناني فاشتعلت المسام بحرقة الجوز ومذاقه الملتهب .

— ما الذي يدفعني لهذا ؟ .. ربما حاجة النفس الى التجاوز ، تعجل في استدراج النضج والاكتمال ، ولكن لاي شيء ؟ .. اليس فخا وتحايلا على طفولة لم تغادر وفتوة . لم تكتمل ؟ ..

كانت بعض النسوة الموصومات بالغواية يبالغن في استعمال ورق الجوز ، وفي الشتاء لحاءه اليابس لتلوين شفاههن ، ويصبغن شعورهن بالحناء وعيونهن يثقلنها بالكحل ، وكن يتهادين في ازقة القرية مثل طيوف معطرة تتبعهن الاعين الحسيرة وتهفو لهن القلوب اللهفى ، وتلعنهن العجائز ، يتهادين حاملات افراحهن واحزانهن وتوقهن المشتعل للحياة يتوهج في الاحداق . تلاحقهن الحكايا والتلفيق والتمني ، انحنيت على ماء الجدول الرائق البارد مرآتي التيتقرب لي السماوات والامداء ، التمعت عيناي بفرح الجمال المكتسب ، بريق الاسنان المضيء يظهره تضاد البياض مع لمى الشفتين الملتهبتين بلذع مذاق الجوز ، كان محظورا على الفتيات الصغيرات فعل ذلك ، غير اني فعلته .

تسللت من بوابة البستان ، اجتزت ممرا متشابك الشجر ، ثم انعطفت يسارا ، فانفتح امامي درب مسكون بالاسرار ، صامت ، صامت ، على خلاف ما يكون عليه في الضحى حيث يمتد غناء (داود) عتابا ومواويل ومقامات حزينة تقافزت الجنادب في الصمت ، وجرت السناجب ناعمة ، والزواحف الصغيرة المخادعة ، وعلى انحدار الجدول المتعجلنحو النهر التفتشجيرات العليق: التوت البري العجيب ، قطفت عناقيد مكتظة بالحبات الريا ، ورشفت حلاوتها المترددة بين الحموضة اللاذعة، ومرارة البذر ، انحدرت مع الجدول نحو النهر ، انثلم الجرف الرملي للمجرى ولي ايضا . غاصت قدماي في برودة الرمل الناعم ، لا صوت لا هسيس لا تردد انفاس، احتقنت الطبيعة بانفجاراتها داخل الروحالسرية للاشجار والماء والرياح .

كان الثوب الابيض لا يعني اكثر مما هو عليه : الان اخاله غيمة تحيط نحول الجسد الصغير ، الحزام معقود في الخلف ، وتطاريز ملونة على الحواف ، فكت اصابعي الحزام والازرار والخشبية ، وارتديت الشجاعة : رقدت غيمة الثوب على ندى الرمل ، الماء زجاج بارد ، لا يملك ان يخيفني او يجعلني اتراجع . تطلعت ، الى الجرف المقابل ، حيث تسكن ظلمة المغارات (ابنة الجرف) صانعة الصدى المتردد بين الاجراف العالية،هذا الصباح سأحتفظ بالصمت ، ولن اناديها على خلاف المعتاد ، كنا في الضحى من كل يوم . نتجمع تحت اشجار الحور والغرب ، وننادى ابنة الجرف غير المرئيه فتجيب مشوقة لهفى ، متخلصة من صمتها الازلي ويتردد صدى الصوت مرارا بين كتل الاجراف ،

— ابنة الجرف ...
— الجرف ... الجرف .. الجرف
— شمس او قمر ؟ .
— قمر .. قمر ... قمر ..
ويكبر الصدى ، ثم نسالها ثانية :
— ابنة الجرف ...
— الجرف .. اوف .. ف ...

— زورق او سفينة ،
— سفينة .. سفينة ... سفينة
— قدح او ابريق ؟ ..
— ابريق .. ابريق .. ابريق ،

ولا يرهق ابنة الجرف ترديد النداء ، ولا تتعب حتى يصيبنا التعب ونخذلها عندما ينطفىء حماسنا ، ونضجر من حوار لا مشاكسة فيه . كانت تردد ما نريد مخافة الهجر ، خشية ان نغادرها الى نضجنا ، الى البيوت تقفل على لهو الصبا ، واحلامه ،وهي المستوحدة المسجونة رهن وحشة الاجراف والمياه ، كانت الاسطورة تلذ لنا ، وكنا نتبارى في اختراع الصور لهذه الفتاة الساكنة في الغيب ، واذ نكون اكثر اقترابا من الخوف نهبها هيئة سعلاة مخيفة ، واذ نكون في حماس الشجاعة، نمنحها هيئة حورية ذات شعر طويل وثوب من ضياء القمر .

هذا الصباح خذلتها ، لم اسألها عن الشمس والقمر ولا عن العاشق والمعشوق ، لم احيها فامنحها بهجة الاحساس بالوجود ، بل هجرتها الى صمتي ، وصمتها ، وخذلني صوتي انا الاخرى ، وما اظنها غير حزينة واجمة ، وهي ترصدني من كهفها الرملي ، منتظرة عبور الصوت ، متهيأة . لترديد كلماتي ربما ستبكي ولن ترد على اسئلتي في قابل الايام وتدخل دنيا الصمت .

انحنيت على الرمل ، اتسمع حركة ذراته المباحة للماء ، كان صامتا مهيبا واذ انتثر الماء على وجهي تلذذت بمذاق الملح المائي ، وومض حبات الرمل المغتسلة بالرذاذ ، ولمست شوقها المضطرم وغير المعلن لعناق النهر ، وزبد الماء .

كان النهر فتيا ، وكان الموسم اخر الربيع العراقي الخاطف ، وكان وجهي لا يحمل اسما او تاريخا ، وجه فتاة تستسلم لصمت النهر مأخوذة باسرار لا تعيها ، تسحرها تأخذها دون ان تدري .

دغدغت قدمي زعانف الاسماك ولزوجة الحشرات المائية وشظايا الاصداف ودروع السلاحف المغروسة في الرمل ، داعبت ساقي شعيرات النباتات المائية والسراخس الموحلة .

كان الصمت حالة اكيدة ، ثبتت قدمي في القاع الزلق الموحل ، يلتف الماء حول جسمي المرتجف مثل افاع ضاغطة باردة ، اقاومها باندفاعي الواثق نحو عمق النهر ، ويشتد ضغط الافاعي الموج انتبه الى وجود سورة مائية ، احاول الافلات ، فتأخذني دوارة مدومة نحو العمق ولما كان النهر هنا غير عميق فقد قاومت الجذب وشددت قامتي نحو الاعلى ، لقد نجوت .

ما جاءني صوت ، ما تذكرت اغاني احبها ، ولم تعلق في الذاكرة اية كلمات ، كانت الذاكرة صفوا يحتفظ بجلاله لاحداث ستأتي . كل الفقاعات حولي تفجرت بلا صوت ، وانطفأت اخر نجمة ليلية في صمت الاعالي ، وانسحبت الى عمق الكون ، نحو ملاذاتها ، انسحبت من وسط النهر ، لم الهث لم اصرخ ، او استنجد ، وان فعلت فمن ينجدني في هداة الفجر ؟ انسحبت والغبش يحميني من فضول القول وفضول النظر ،

تساقط الماء من اطرافي ، من اهدابي ، من ضفيرتي ، ومن قرطي الذهبي الصغير ذي الياقوتة الحمراء والتي تشبه جمرة منسية ، وفوقها تستقر فيروزة صغيرة ، نجمة استهوتها الجمرة فالتحمت بها كان الماء يقطر من القرطين فخشيت ذوبانهما وامسكت بالياقوتتين مخافة انطفائها في الماء .

(الان اتساءل : عن اي شيء كانت الصبية تبحث في عمق النهر ؟ هل كان وجه الصمت هاجسها ام ذلك الوجه الذي لم تتوصل الى معرفة لونه او ملامحه ، هل كانت تبحث عن ايقاع اغنية مجهولة ، او عن صوت ذلك المغني المجهول المتنقل بين اقاليم الماء ؟) .

كلا .. ما كانت تبحث عن شيء من هذا ، لا وقع القصائد ولا الصمت ولا وجه المغني ، وجنون اغانيه ، النهر لم يكن يعلم ، ولا الاجراف ، ولا الشواطىء تدرك ولا الاشجار . كل ما يحيط بي كان لي ، وكل مالم يكن . كان منتظرا قدومه وجه بشري يحب ، صوت انساني يعشق ، اشتعال افنان يعمر القلب بالدماء ، كنت ابحث عن فرجة من جدار الزمان اخترق منها الى حضور المعجزة .

حال الخوف .

ركعت على الرمل : فالتصقت الحبات الندية بساقي ، حفرت اخدودا في رطوبة الرمل ، بحثا عن محارات خجول ، لم تحفر مساراتها ، ومحار غاف لم يكتشفه احد ، خيبتني الاصداف الفارغة الا من الماء وحبات الرمل ، وعلى امتداد الرمل رأيت مسار افعى زاحفا متلويا باتجاه الجرف ، وعند منتهاه انتثر ريش عصافير مغدورة ، واصطبغت الرمال بالجريمة ، . ما الذي فكرت به الصبية ؟ .. لم تكن تدرك غير ممارسة الأسى عقب ظلم تراه ،است لهذه المخلوقات التي ابتلعتها الافاعي ، .

الان فقط ادرك فداحة الاغتيال ، وتهديد الصمت، اكاد اصرخ بتلك الصبية الصامتة اللاهية التي لم ترفع صوتها احتجاجا امام التجاوز الاول ، افاع تفترس كل شيء ، المحار والعصافير والسناجب ، لم تكن الصبية تميز بين حالة الخوف وحالة الرعب ، والافعى امامها : اصرار على البقاء بأي ثمن ، الجرف مملكة ، ومسار الدم تاريخ الفعل المتوحش ، والاصداف الخاوية ذكرى الحيوات التي اختصرها الموت :

(الان يرتعش جسدي امامك بخوف مفاجيء ،

وما انذي اتعرض لمخاوف صامتة لم تكن الصبية تدركها، وما كانت بالاحرى مضطرة لاختيار الصمت : اما الآن فانها في غاية الاضطرار .)

تمسكت باغصان شجرة طرفاء ذات رائحة مالحة ونهضت فسقطت لتشبثي بها يعاسيب النحل الصفراء ، برقات لم تطعم بعد رحيقا ، كانت تنبض بطيئا عند حدود الحياة الصامتة ، مخدرة بالسكون بين امكان ظهور الاجنحة لها وبين احتمال موتها ، وعلى بطونها كانت مادة الحياة ، تشع بالتماع مدهش ، وسرعان ما انتشرت الرائحة فالتمّ نمل فارسي أسمر ، تفحص بمجساته الغنائم ، حمل اليرقات الشهيدة ، وتوارى في قلاع الرمل .

تواريت داخل ثوبي ، امنع الروح من الانتشار على الماء والشواطىء ، الها داخل الجسد المرتجف والرداء ، كنت اقف عند حدود الحياة ، يرقة لم تنم اجنحتها بعد ، على الحواف كلها كنت أطل على المجهول. عند حافة الحياة والموت والتفتح والجفاف ، والصمت والصراخ على مقربة من الامساك بالحلم .

النهر كان ينتظرني ، غنيمة لصمته الابدي فهل كنت تقيم فيه ؟ . .هل شيدت لي ممالك الكلمات العظيمة في الاعماق وهل كنت ستفض اسرار المحبة واحدا واحدا او تستدرجني اليك ، ؟ . .

كنت تلك الساعة لا اعرفك ، ويعرفني الماء ، ورائحة الطمي والطحالب ، وتجاورني الاسماك وتنتظرني ابنة الجرف ويأخذني سكون الماء الى العمق ، فهل كنت تعرف وجهي ؟ . .

أخذني ثوبي الابيض من عالم الصمت جمعت الزمن ذرة ذرة ، عند القلب ، الذي كان لا يجيد الخفق ، وكان يتجول في جنبات الصدر الان غدا يحسن الخفق في كل الخلايا ، اصبح ينبض في امتداد الكون لا تحده الجهات.

حال الشوق

(هب انك لا تخاف : ويحك الا تشتاق ؟ . .)*

اعترف :

وجهي وجه طرفة الضائع في الصحراء ، اعلم اني احمل مكتوب منية ، وارحل رغم العلم به الى شطآن الموت . .

لم يسمع احد صوت البدوي المدعو (طرفة) ، جفت في فمه الكلمات ، لم يسمع صوتي المأسور احد ، اصرخ في الصمت المكتظ ، اتعلق في حبل الصمت ، طرفة لم يصنع للروح مصيرا اخر

تغيير مسار العمر ضنى ، والموت ضنى خاطف ما يبغيه طرفة لا يلقاه ،

فلماذا لم يفتح طرفة مكتوب الموت ؟ .

اعترف: انياشتاق ولااخشى فيالشوق الزلزال.

ـ الموت ، لا اخشى غير الفقد ،

ساعات لا تتواشج فيها الرؤية واللمس اللهفة والهمس ،

بسالة هذا القلب ، والجبن المرذول النابت وسط الرأس

اعترف : اني اشتاق لافق المجهول الابعد ، موتا كان او مجدا منسوجا بالعلقم ، فما ابغيه قد القاه ، والمس وجه طرفة ، الثم ذاك الوجه الباسل ، ابعث ذاك الوجه الباسل من موته فلماذا لا افتح مكتوب الموت ؟. .

اعترف : الشوق يحيل الوجه الى فجر ،

كن يا طرفة شمس الفجر ، نطلع للعالم فاتحة الكشف ، نفض كتاب الموت ، نموت اذا شئنا درء الموت.

يبقى وجهك ، يبقى الواحد انت المعتزل الصخب الجبن ، الاصفار المرمية في كل حواضرنا .

اصفار ، اصفار تشبه كل الاصفار ،

تقويم مقترح للعشاق :

اكتب للناس تعاليم الحب الصمت ، وصايا وتقاويم زمان للفرح ، اكتب للناس بنبضهم ، ارسم وجه الايام بأشرطة الفضة ، بدموع نساء غادرهن العشاق ، ارسم قبلات الحب على ميناء الساعات ،

تضاء الساعات بلا لمس ،

نقرا فيها العمر بلا زمن مرقوم ،

الجمعة : ليست للاحزان ، وليست للفرح المحض ، هذا تقويم مقترح للزمن الهارب

السبت : لواد الخوف ، واسقاط ممالكه لدفن هزائمنا الكبرى ، ايقاظ الشوق الى اللهب لنشر قلوع رغائبنا ، السفن المبحرة بلا نجم قطبي ،

الاحد : ميلاد الكلمات من الصمت ، وسنبلة للحب تغافل مطحنة الاحزان ،

الاثنين : يهبط آدم من ملكوت الاسماء ، تجيء على كفيه المزن البيضاء ، قصائد تعصف بركود الحالات، تطلقها افراسا ، وجنونا ريحا عاصفة ، قدرا .

الثلاثاء : تتربع آلهة الشعر على عرش العالم ، تحتل ، تجاور تمتلك تقيم الابد الباقي . وتهد ممالكنا المنسية

الاربعاء : اصلي خمسا : ابتهل ثلاثا ، واضحك وطنا ، عاصفة تجتاح الصمت .

الخميس : ندخل فردوس النطق :

يتطابق لون النهر ولون الشمس ، زنبقة ، تبزغ في كفينا ، تدخلنا فردوس الغبطة ، نتكاثر ، الواحد يصبح الفا ،

تحتضن الأعين قامات النجم ، وصوتك يزدهر الساعة بالشعر الاخضر ، يمنحني جيشا من اجنحة وعشائر من غيم وشهابا يحرق غابات الصمت .

مرثية للصوت :

حال المحبة :

حين تعلمت النطق : نثروا على راسـي الحلـوى وابتهجوا لانطلاق اللسان ،

تحدثت اكثر ، تندروا باللثغ بتجوال الحروف على رقعة الكلمات ، بالثاثات الصغيرة .

تحدثت بالجمل القصار : تنبهوا ،

تحدثت بالجمل الأطول : ارتعبوا وشدوا اذني اعتلى جباههم الغضب ،

تحدثت اكثر : استأصلوا بعض حبال الصـوت : (امراة ستغدو : لا يليق بها الصـوت يعلـو للغنـاء او التشكي ، للبوح ، او قول لا ، لنجوى من تحب ، ثـم ابقوا مساحة صوت على قدر البكاء ، وقول (نعم) .

تدربت في اعوامي التاليات ، وجهت صوتي نحو نفسي : اسائلها تجيب ، اناجي من احـب بلا صـوت وافترض الاجابة ،

اقيم الصلاة بايماءة الراس ، فتمتلىء الفراغات بالاحرف المبتهلات والاحرف النافرة ، بالاف من الفكر الهاربات ، بالاستغاثة والنداء الملجم ،

امراة تملك صوتا على قدر البكاء وقول نعـم .. فكيف اذن سأعلن عن كراهيتي للفثاثة ؟ .. والرداءات التي التقي ؟ ..

وكيف اقول لما لا اريده : كلا ؟ ..

واني لصوتي ان يغني نشيد اغتباطي بهذا الزمان الجديد ؟

امراة : ابكي ، امراة اقول نعم ، فكيف انادي بنات الجرف عند افتراق الشواطىء ؟

وكيف ادعو الذي يعشق وجهي ؟

بحثت عن الصوت الذي استأصلوا نصفه الافضل، وجدت البقايا ، لم تتسع للتراكيب الجديدة .

اضفت الى الصوت ما يضخم النبرة والامتداد ، مكبرات بكل الحجوم ، استعنت بها ،

فما حصل التردد في الصدى

اعارني صوتك معجزة الشجاعة والاشتمال وعمق الصدى يتكرر بين الضفاف ،

اعلم ان التحول يخلق للقادمين حناجر من لهيب ، والذي مع النهر يأتي يعيد الي الملامح ،

ويبدأ في التحول والاقتراب ، يعيد بناء الحناجر للاغنيات الجديدة .

* من أقوال الصوفي بشر الحافي .

خيري منصور

قصائد



ضاحية القصيدة

تفتحي ياوردات الموتِ في دَمِهِ
باركْها أنتَ ..

أيها البستاني العجوز
وأَنْتِ .. أَنْتَ

يا غيمةً تراوغ الرّملي الغريب
ذا القرنفلة السوداء
والشارة الإلهية ..

إقتَربي ..
حانت ساعة الغِناء ..

*

[زيتون]

أوْغَلَ في الخُضْرةِ .. حتّى
لم يعد أخْضرا

ومدّ ظلاً داكناً مثل بُحيرةٍ
لم يسترحْ فيهِ جَسَدْ ..

مَرّوا على خُضْرتِهِ الطّفلةَ .. فارتعدوا
كان الثّمرْ

صَمْتاً منَ اللّوْنِ رآهُمْ فانحنى :
ــ للعاشقين أنا
ــ للسارقين أنا
ــ للقاتلين أنا .....
ولستُ مَوْسما ..
ولستُ بَلْسمًا ،
وبعدما / أوغلتُ في الخُضرةِ ..
حتى لم أعُدْ أخضَرا
لَمْلَمْتُ ظلي وارْتَدَيْتُهُ ....
عباءَةً

*

[صــلاة]

لكِ هــذا المدارْ
لكِ هــذي الجلاجلْ
لكِ هــذي الخيولُ من الضّوء ..
يا عرباتِ المَساءْ
كُنتِ لي سلّماً من شُعاع ..
عرَجْتُ الى أول الحلم .. كلّتْ يداي
سَرَيْتُ الى آخر الحُلْمِ .. كانَتْ يداي
تقودُ خطايَ .. الى غابةٍ مِنْ نِساءْ

*

[حالــة]

عَشْرُ ليالٍ ..
الحُلم عصيّ ..
والدمــع عصيّ ..
والموت امرأةٌ تلتف بأسمال بلادٍ نائيةٍ
ينشقّ الباب .. تلوحُ ..
فأركض .. أهبط سلميّ المعوج ..
« الليل عميق »
« متسع .. خاوٍ وعميق »
أتعثرُ بي و أعود ..
أغلق عينيّ وأغمر رأسي ..

لكن امرأة تلتف بأسمالٍ ..
تفعي في أقصى رأسي وتنوح ..

• • •

لو يطرق بابي ..
أحدٌ في آخر هذا الليلِ ويصرخ بي :
« بعد ليالٍ عَشْرْ
من وحدتِهِ
ونشيجَ امرأةٍ غامضةٍ في غرفتِهِ
المرءُ يموت
_ »

*

[امرأتـان]

في الغرفةِ السفينة ..
ثقبانِ ينزفانْ

امرأتان تُبصرانْ
سواهمـا ..
في صفحة الماء
.. وتُصغيانْ
للموج يلعق السفينة
للبحر يحفر السفينة ..

وتضحكانْ ..
مِنْ وثبةِ الفئرانِ للماءِ ..

*

[عُمْر]

عرباتٌ فارغةٌ .. الا من دقاتِ الساعة ..
تتوافدُ من أقصى (بارحةٍ)
ما خلّتْ غير دخانٍ ورماد
وفتى يتضعضعُ قلبه ..
_ مَنْ أشعل فينا الآخر ..

أنا أم ذاك الواقف وحـده ..
يحصي عرباتٍ ... فارغـةٍ ..
ينبشُ عن جمـرة ..
ألمحُ جسـداً في آخر عرَبة ..

*

[رغبة]

للوردةِ إذْ ..
تتهجى لوناً .. تلثغُ رائحةً ..
أو تتلفّتُ خجلاً بين الأشجارِ
وبين نهارٍ رضعتهُ صبايا الورد
للوردةِ .. إذ تذبلُ ..
تيبسُ ..
تسقطُ
منْ سروالِ فتاةٍ صفراء الوَجْهِ
وسوداء الشعر ...
وبيضاء القلب ..
سلامٌ من رجل بِكْرٍ ..
لا يملك حين يرى و
ر
د
ا
يتساقطُ ، الا ان يجمعهُ ..
ينفضُ عنه غبارَ الحكمةِ
يأكلُه

*

[صديق .. واحد]

كانَ متكأً حينَ أتعبُ أسند ظهري إليهِ
وكانَ سريراً ،
ولكني لم أشأْ أن أسلّمه جسـدي
دفعة واحـدة
كان لي (زمرة من صحاب)
تَسيرُ على طرقاتِ البناتِ معاً

ونأكل في آخر الليل ما يسرّته العجوز معاً
ونضحكُ مِنْ نكتةٍ لاذعة
وكُنّا اذا ما افترقْنا مضى ..
مُسْلِماً رأسه لنعاسٍ ثقيل
..فيومىء حارس ليلٍ لآخر .. أنْ يَتْبَعَهْ »

*

[عـادة علنيـة]

المخازنُ تفتح أبوابها ..
الرّابعة

وتندفع العابراتُ ...
فيندلع العابرون ... وتكتظ في الخامسة ..
ويمتزجُ العرق البشري برائحةِ البَوْلِ والشّايِ
في صالةِ الصَّيْدِ ..
.. يلتحم العابرون بأقدامهم ..
وأقدامهم بالبلاطِ يسطون أعناقهم خلْفَهن :
ــ أيوجد أكبر مِنْهُ ..
ــ تراجعْ قليلاً ...
يلامِسُ قُدساً من اللّحم .. والعرق البشري
يبلل أردانه ..

والمخازنُ تغلق أبوابها السّابعة ...
فتندفع العابراتُ
ويندلع العابرونَ ... رأيْتُهُ مُنْحَنِياً فوق
ساقيهِ ... رخواً ..
يحدق في مقعدٍ فارغ تحت سقف المحطة

*

[حالـة أخـرى]

مالي ذاكرتي تبتلُّ ..
وينتفضُ القلبُ إذا هبّتْ ريحٌ ..
أوْ صاح الطّيرُ الظامىء قُربي ..
أنا البحرُ .. يبستُ وغادرني المـاءُ ..
خُنتُ البحارَ وغادرني المـاءُ
خُنتُ الماءَ .. فغادرني المـاءُ ..

أأنا حقّاً صحراءُ ... ؟؟

. . . . .

أَخلَعها ..

تلبسني الأسماءُ .. »

*

« حرّية »

لو كُتبَتْ بدماءِ قلوب العشّاق

أو أخِذتْ من أفواهِ المأخوذينْ

لوْ أمطرت الغيمة ..

غير المـاء

والحبلى غير الطّفل ...

« لو اشتعل حصى الطرقاتِ جمراً

« ونبت للجبال أنياب» ..

وللنساء ....

« ما أبعد ينابيعك أيتها الغائبة مذ أتتْ

« أيتها الآتية لتقول ..

لَنْ أعودْ . »

*

« الأصابع »

ثلاثة للكتابـة ..

خمسة لغسل الفوهـات

خمسة أخرى في غياب السيّدة ..

وثمانية للعزف ..

اثنان للشهادة

اثنان للقبض على لفافة التبغ ..

خمسة للمصافحة ..

عشرة للقبض على الرّغيف ..

(لم يخطىء عامل المطبعة)

عشرة للقبض على الرّغيف ..

آهِ ... واحد فقط للزّناد ...

واحد وخمسون اصبعاً نبتت على أغصان السيد (ع)

في يوم واحد ..

*

« الجسـر »

الى هراقليطس

فزّاعةٌ للأشرعةِ ..
مبرد لأحذية العشاق
شاهدة لضريح الماء ...

وقبعةٌ للغريق ...
كمن يعانق ثوباً مُهملاً
خلف نافذةِ السيدة المُشتهاة ..
هكذا .. يقطع النهرُ مراتٍ عديدة

« مرثيــة .. »

كالدّين في عنقي ..
أيامي المرتُ بلا ألقٍ ..
كالسيفِ في عنقي ...
تلك التي تأتي
بلا عسقٍ
ولا شفقٍ
ألمحها ...
أكادُ ألمسُها ..
تحبو على الورَقِ ..

*

(الأُحجية)

من عذابِ البداياتِ تنمو له أرجُلُ
وأظافرُ تنبشُ في الصخر عن سرّهِ
وتنمو له أذرع ..
تستطيل الى الغيم تحصدُهُ
« قليلٌ من الماءِ يكفي(١) .. »
وينسلُ في عتمةِ الأرضِ طفلاً حيّاً
ويقرأ في سورة الظمأ الأبديّ ..
تعاليم ربٍ من الماءِ

اقرأ .. فينبعُ ...
يرتابُ من رؤية البَحْرِ
من سعة البحرِ ..
مِنْ عمقِهِ ..
ويعود .. ليتحد الشرّ الميت بالجذع
والنحل بالزهرة الذابلة .. »

*

(ʹ) البيت للشاعر هولدرلن ..

[الباص]

٦٤

عشرون ..
وامرأة واحدة تتلفت من نافذةٍ مفتوحه
أحيانا ..
وتقلب صفحات الدفتر ... أحيانا
لا تبصر شيئا خلف النافذة المفتوحة ..
لا تقرأ شيئا في الدفتر ..
عشرون لفافة تبغٍ ..
عشرون فماً ...
تتصاعد منها أبخرة .. وتنزّ لعاباً ذكرياً ...
الأول .. أغْوَاها
الثاني .. عرّاها
الثالث .. أغمد خنجره المنقوع بسم الرّغبة في كـل صـدور الركاب .. وقال :
أنا وحدي .. أهْوَاها ..
والرجل العشرون ..
مزّقها ، ورماها ،
حين ترجلنا .. كانت تتواثب بين أصابعنا ..
تبتلّ بأبخرةِ الأفواه العشرين ...
. . .
لم يبق لها منها ..
غير حقيبتها .. والثوب
وحذاءٍ .. يتحسس نحو البيْتِ طريقه]

[جهة سابعة]

حلّ يومين .. ثم ارتحل ..

قال وهو يلملم أشياءَه

بعد عامٍ أجيء
وانتظرناهُ في شرفة الأمسيات الطويلة ..
كنّا اذا ما اقتسمنا طعاماً شهياً
نخبىء حصّتهُ ..
مرّ صيفانِ .. ماصَرَّ في البيتِ بابٌ ،

. . . .

وما كنتُ أعلم أنَّ الذي حلّ يومينِ
ثم ارتحل
كانَ آخــر ضَيْف ..
وما كنت أعلمُ ان العيون ..
تحدق في جهة ســابعة

[البَيْعة] الى شاعر

« هدمتُ ما بنيتْ »
يدايَ مجذافانِ منخوران
لا شاطىء يدنو .. ولا عيْنان
ولا يدانِ من بعيدٍ تومئان ..
هدمتُ مابنيتْ
لأنني أغمدتُ حرفي في زمان السّيْف
واحتكمتْ :
للعدلِ في حضرةِ قاتلي
وصار سيدي الرّغيفُ .. صخرتي
يصعد بي أنى يشاء
يطوف بي أنى يشاء

*

وعندما صحوت ..
كنتُ قد انتهيتْ ..

*

هدمت ما بنيتْ ..
لأنني بايَعْتْ ..
وها أنا ..
أجثو وحيداً عارياً ..
كعتبةٍ من غير بيتْ ..

*

قسطنطين بوستوفسكي

١٨٩٢ ـ ١٩٦٨

كانت حياة هذا الكاتب طويلة المدى خصبة غنية الانتاج فقد قدم هذا الكاتب السوفيتي لشعبه والعالم قاطبة ، على امتداد حقبة من الزمن تناهز الخمسين عاما كرسها بطولها للادب ، في حماس مشبوب ، كثيرا من الاعمال الممتعة حقا . وقد اكسبه ذكاؤه المتوفر وحبه للخير العام شهرة عالية واسعة كما حقق له شعبية كبيرة بين مواطنيه . فأجمع الكتاب من الجنسين على انه موهبة فذة ، وعبقرية نادرة قلما تجود الايام بمثلهـــا .

فمن اقـوال اليا ايهرينبورج ، في حـديث مع كاتبـة معاصـرة ، عند ذكر قسطنطين : لـو ان الحياة عطلت من مؤلفاته لغدت فراغا مروعا تفتقد عناصر جوهرية تنقصها . قد يكون هناك من يتفوقون عليه علما وذكاء ولكني لا أستطيع أن أتصور أن بينهم من يتمتع بضمير حي يقظ مثله . لهذا نحمل له مثل هذا التقدير العظيم . وهذا هو السبب الـذي من أجله نوقر جميع أسلافنا من كتاب القرن الماضي . كما نحبهم لاعزازهم لابناء وطنهم ، ولرغبتهم الصادقة في مساعدتهم ، وأيضا لموقفهم المتعاطف من المخطئين منهم والعمل على تقويمهم وتصويب اخطائهم ، واخيرا للمطالب النبيلة التي فرضوها على انفسهم وكرسوا حياتهم لتحقيقها .

وقد قال الكاتب فلاديمير تندرياكسوف :

قد يعجز قسطنطين بوستوفسكي عن احصـاء حوارييه وحصـر مريديه والتعرف عليهم فهناك آلاف كثيرة منهم في هذا الوطن . ولكني كأحد هؤلاء المواطنين اود لو اني اشعر دائما بأني حواري وفي مخلص لهذا الكاتب العظيم مؤمن بقيمته وفي لرسالته ، وبان تحفل كتاباتي بقـدر ولو يسير من أهتمام قسطنطين العظيم ببني وطنه .

وقالت أولجابيرجوفسكي :

اظن ان الجماهير تحب بوستوفسكي لانه ينشر الصلاح بين الناس بسخاء كبير ... ان الانسان يستطيع أن يناضل من أجل الصـــلاح بأساليب كثيرة . أحدها غرس العدالة في قلوب الناس . وعلى هـــذه الصورة يؤدي بوستوفسكي واجباته نحوها .

ترجمة :

د. سليم الأسيوطي

سلة من كيزان الشربين

كان الملحن كريج يقضي فصل الخريف في الغابة حول بيرجن . وكل الغابات جميلة أشجارها وحفيف اوراقها وعبقة بفوح عيش الغراب العطر ، ولكن غاباتنا تلك التي تمتد هابطة على منحدرات الجبال حتى البحر تتميز بسحر خاص . فهي تجلجل بأصوات الامواج التي تتكسر على الشاطىء . والضباب الذي يتصاعد متصلا من البحر . ويساعد البلل الغزير على نمو الطحلب الوفير الذي يتهدل متدليا على الاغصان جدائل تلامس الارض .

وهذه الغابات ، ايضا ، تحفل بأيقاعات تتردد ، شبيهة بشجو الطائر المحاكي الذي يترصد منتظرا أن يلتقط أدق الاصوات ليعود ليرسلها دافقة كمياه الشلال متساقطة على الشواطىء الصخرية .

وذات يوم التقى كريج بابنة الحطاب ، وهي فتاة صغيرة ترسل شعرها في ضفائر تسدلها من مؤخرة راسها . حملت سلة تجمع فيها كيزان شجر الشربين من الغابة . كان الوقت خريفا ، واذا ما كنت قد استطعت ان تجمع كل نضار العالم والنحاس الاحمر فيه وصففته آلافا مؤلفة من الرقائق الهشة لما أشعت تلك الرقائق سوى قدر ضئيل فحسب من السناء الساطع الذي غمر المنحدرات ، ولظهرت عاطلة من البراعة محرومة من الدقة بجانب اوراق الاشجار الحقيقية ، وخاصة اوراق شجر الحور الرجراج . اغنية طائر كفيلة بأن تهز أوراق هذا الشجر .

سأل كريج ، ما اسمك يافتاتي الصغيرة ؟

اجابت في صوت خفيض : « داجني بيدرسين »

كانت هادئة وهي تجيب مستشعرة الخجل ، لا خائفة ولا وجلة . فهي لا يمكن ان تخشى انسانا له مثل هاتين العينين المتلالئتين الدافئتين .

قال كريج : « اني آسف يافتاتي ، فليس معي اي شيء اهديه اليك حتى ولا دمية ، أو شريطا او ارنبا من المخمل .

اجابت البنية الصغيرة : ان عندي دمية قديمة كانت لامي ، ولقد كانت فيما مضى تغمض عينيها كما اغمض عيني هكذا » .

واغمضت عينيها على مهل ، واذ عادت ففتحتهما من جديد لاحظ كريج وميضا من اوراق الشجر منعكسا على حدقتيها الضاربتين الى الخضرة .

وقالت داجني آسفة : « ولكنها الان تنام ولا يغمض لها جفن . ان كبار السن لا ينعمون بالنوم الهادىء . ان جدي لاينفك يتأوه طوال الليل ، أيضا ».

قال كريج : « اني أعرف ذلك ، يا داجني ، سوف اعطيك شيئا يسرك . ولكن ليس الان بعد مضي ماينهاز عشرة أعوام من الزمان » .

لوحت داجني بيديها في الهواء .

ان ذلك لوقت طويل للغاية ! »

« ان الامر موكول بالزمن الذي أنجزه فيه اولا ».

« وماذا اسيكون ذلك الشيء ؟ »

« ستعرفين » .

« هل تعني انك لا تستطيع ان تصنع أكثر من خمس أو ست دمى على امتداد سني حياتك كلها ؟ »

« كان صوتها صارما وشعر كريج بالارتباك »

اجاب وهو في حيرة من امره : « لا ، ليس الامر كما تفهمين ، من المحتمل اني استطيع ان اصنعه في أيام قليلة ، ولكنه لن يكون النوع الذي يناسب الاطفال الصغار . فاني أصنع هدايا للكبار »

ناشدته داجني قائلة وهي تتشبث بكمه : « أعدك اني لن أحطمها . ان جدي يملك زورقا من زجاج انظفه وانفض عنه التراب ، ولم يحدث انني شوهته ولو بكسر شظية منه » .

وفكر كريج ثم ردد ما يقوله الكبار دائما حينما يجدون انفسهم في مازق مع الاطفال : « لقد وضعتني داجني في حالة اهتياج شديد بسبب حاجة تافهة » .

« انك لازلت صغيرة وفي الحياة أشياء كثيرة لا تدركينها الان . عليك بالصبر وكفى . والان دعيني احمل عنك هذه السلة . انها لا تقل كثيرا من ان تستطيعي حملها . سأصحبك الى البيت ولنتحدث عن شيء آخر » .

تخلت عن السلة متنهدة . لقد كانت ثقيلة حقا . ان كيزان الشربين اثقل من كيزان الاناناس لانها تحتوي على قدر كبير من الراتينج(١) .

واذ بدا منزل الحطاب للعيان بين الاشجار ، قال كريج للصبية .

يمكنك ان تحتالى للامر بطريقتك الخاصة ، يا

داجنى بيدبرسين . ان في الترويج فتيات صغيرات كثيرات يحملن اسمك . ما اسم ابيك ؟

اجابت قائلة : « هيجرووب » ثم قطبت جبينها وسألت :

« هلا تفضلت بالدخول دقيقة واحدة ؟ ان عندنا سماط مطرز وقطة بنية اللون والقارب الزجاجي . اني أعلم ان جدي سوف يسمح لك بأن تحمله » .

« شكرا لك ، يا داجنى ، ولكن ليس لدى متسع من الوقت الان ، الى اللقاء » .

ربت كريج راس الفتاة الصغيرة ، ثم تحول عنها واتخذ سبيله نحو البحر فجعلت ترقبه وقد تولى ، وهي تنتىء شفتيهـــا . لقــد امالت سلتها راحت الكيزان تتساقط منها .

عقد كريج العزم قائلا : « سوف اكتب مقطوعـــة موسيقية . وفي الصفحة التي تحمل العنوان ســـوف اطلب منهم كتابة الكلمات : اهداء الى داجنى بيدبرسين ابنة هيجرووب بيدبرسين ، الحطاب ، بمناسبة عيــد ميلادها الثامن عشر » .

كان كل شيء في بيرجن كما كان عليه تماما ، دائما من قبل فقد تخلص كريج من كل ما يمكن ان يكظـــم الصوت ، من مثل الابسطة ، وسجف الابواب وقطع الاثاث المنجدة ، من زمن طويل . والان لم يبق هنـــاك شيء غير المتكأ الذي كان يسمح بجلوس عشرة مـــن الضيوف ، ولم يجرؤ كريج على أن يقذف به الـــى الخارج . وقال اصدقاؤه ان بيته أصبح يبدو مثل كوخ حطاب . وكان البيانو الضخم الزخرف فيه . ان الانسان واسع الخيال كان يستطيع ان يسمع أعذب الاصوات سحرا تتردد بين اولئك الجدر البيض ، من هدير المحيط المتجمد وهـو يستقطب أمواجه لتتكسر على صخـــور الشاطىء في الظلمة ، والريح تصفر بقصصها الجامحة الزاخرة بالاعمال البطولية فوقها ، لفتاة صغيرة تغنى لدميتها تهويدة لتنام .

كان البيانو يستطيع ان يغني بالحب ، ودوافـــع الناس الى المنجزات العظيمة ، وبكل شيء تحت الشمس وهو يترقرق مثل خرير الماء تحت انامل كريج القوية ، ونوابض البيانو السود والبيض تسكب فيضا من الحنين ، والضحك ، والحب والغضب ، وعلى حين غرة سكن هذا الوابل وصمت ، وتردد صدى لحن خافت ، في هذا الصمت شبه بصوت سندريلا تبكي لان اخواتهـا يبغضنها . واذ كريج يستند بظهره الى مقعده يصغي الى هذه النغمة الموسيقية الفذة حتى تتلاشى بعيدا في المطبخ حيث استوطن صرصار منذ بعض الوقت . ثم بدا يسمع صوت خرير الماء المتساقط من الصنبور ، وهو يحصى الثواني التي تمر بدقة بندول(١) الايقاع . قائلة ان الزمن لا يتوقف في انتظار احد ، وعليك أن تسرع لتنجز كل ما قد خططت .

استمر كريج مايغوف على الشهر يكتب الموسيقى من اجل داجنى بيدبرسين . وكان الشتاء قد اقبل والتفت البلدة في رداء محكم من الضباب . والسفن الصدئة عادت من البلدان الاخرى وقد لاذت خاملة بجوانب الرصيف الخشبي تنفث دخانهـا في هدوء ، وسرعان ما يتساقط الجليد وسيشهده كريج يندفع بمحاذاة النافذة ويعلق بقمم الاشجار .

ان صياغة الالحان الموسيقية في كلمات والفاظ لامر مستحيل مهما بلغت لقتنا من ثراء . وكان كريج يكتب عن السعادة والمتعة في حياة فتاة صغيرة . واذ هو يكتب أبصر بفتاة ذات عينين براقتين خضراوين تندفع نحوه مبهورة الانفاس لفوط سعادتها . وطوقت رقبته بذراعيها والصقت خدها الدافء بخده الاشيب غير الحليق . وقالت : « اشكرك ولم تكن قد عرفت بعـد السبب الذي دفعها لشكره .

ود كريج لو انه قال لها : « انت كالشمس المشرقة والنسيم الرقيق والصباح الباكر . ان زهرة بيضاء قد تفتحت اكمامها في قلبك وعبق كل وجودك بفوح الربيع العطر لقد ابصرت الحياة الان ، فمهما قال لك الناس فتذكرى دائما انها جميلة جمالا يذهل العقول . انى الان رجل عجوز ، ولكنى كرست حياتي ، وعملـــي وعبقريتي للشباب . لقد نبذت كل شيء وربما يكـون ذلك قد جعل مني رجلا ، اسعد منك حالا ، يا داجنى . انت « ليلة بيضاء » بضيائها الســـحرى . انت السعادة ذاتها . انت ومضة الفجر الاولى . وعلى صوتك يثب القلب ويختلج .

« ليبارك الله كل ما حولك . كل ماتلمسين او كل ما يلمسك . كل ما يهبك البهجة ويدعوك الى التأمل .

أودع كريج موسيقاه كل هذه الخلجات . فقــد كان يتملكه شعور بأن اخرين يصغون الى اللحن الذي يعزف . فحاول ان يحدس من عسى أن يكـون هؤلاء المنصتون ، أهي طيور الزمير على الشجرة في الخارج ، اهي الغسالة في المنزل المجاور ، ام البحارة المخمورون في الميناء ، أم الصرصار ، ام الثلج المتساقط من السماء الخفيضة وسندريلا في ثوبها المرقع .

كانوا جميعا يصغون بطرائقهم الخاصة . فقـد كانت طيور الزمير ثائرة العواطف ، ولكن على الرغم من زقزقتها وسقسقتها لم تستطع ان تحجب صـــوت الموسيقى . لقد جلس البحارة المخمورون على الـدرج السفلي ينصتون والدموع في مآقيهم واعتدلت الغسالة في جلستها ، وجففت عينيها الحمراوين ونفضت براسها . وزحف الصرصار من الشرخ في الموقد المكسو بالقرميد ، الى الخارج واختلس النظر الى كريج من خلال شق في الحائط .

ان الثلج المتساقط ليظل سابحا في الهواء حتى يعلق باللحن الموسيقى المترقرق كخرير الماء . وخفضت سنديلا الباسمة ناظريها الى ارض الحجرة حيث يوجد زوج من الاخفاف الزجاجية عند قدميها الحافيتين . وكان زوج الخف يهتز وينقر احدهما الاخر في تناغم منسجم مع الموسيقى المنبعثة من حجرة كريج .

كانوا جميعا اغلى واعز في عيني كريج من نظارة الحفل الموسيقى في زيهم الانيق .

تركت داجنى المدرسة حينما بلغت الثامنة عشرة من عمرها ، وعقد والدها العزم على أن تذهب في زيارة لشقيقته ماجدة في مدينة كرستيانا . دع الفتاة (مازال ابوها يفكر فيها كفتاة على الرغم من ان داجنى اصبحت الان شابة نحيلة القوام كغصن بان أو قضيب خيزران ، شعر رأسها جديلتان غزيرتان يتدليان على ظهرها) . دع الفتاة ترى الدنيا وتمتع نفسها بالحياة فترة من الزمن . من ذا الذي يستطيع القول بما يخبئه لها المستقبل ؟ ربما كان القدر يعد لها زوجا مستقيما ومخلصا ، ولكن انحرفت صحته ، قد غلست يده الى عنقه وتبلد حسه . او ربما صارت بائعة في متجر القرية ، او عاملة في احدى مكاتب صناعة شحن السفن في بيرجين .

كانت ماجدة تعمل في صناعة الملابس في المسرح نفسه حيث كان زوجها نايليز يعمل صانعا للبروكات ، وكانا يسكنان عليه صغيرة في المسرح تطل على تمثال للكاتب ابسن والاعلام زاهية الالوان التي تعلو السفن في الفيورد . وكانت السفن طوال النهار تصدر اصواتها الميكانيكية الصاخبة خلال النوافذ المفتوحة . ولقد حفظ العم نايليز هذه الاصوات بعناية شديدة بحيث اصبح قادرا على تمييز بعضها عن بعض — السفينة « نروردينر » من كوبنهاجن ، « سكوتش منستريل » من جلاسجو أو « جان دارك » من بوردو .

وكانت حجرة العمة ماجدة مملوءة بقطع صغيرة وكبيرة ضرورية لحياكة الملابس ، من القماش المقصب ، والحرير والتل ، والشرائط ، والمخرمات ، وقبعات لباد من الطراز القديم مزينة بريش النعام الاسود ، وشيلان غجرية ، ولم رمادية ، واحذية عسكرية ثقيلة ذات مناخس برونزية ، وسيوف ، ومراوح واحذية فضية ذات ثنيات وكل هذه يجب ان تصنع ، وتصلح وتنظف وتطوى .

وكانت الحوائط مغطاة بقصاصات من كتب ومجلات : فرسان من عصر لويس الرابع عشر ، وسيدات جميلات في تنورات مثبتة باسلاك ، وفرسان ، ونساء روسيات يحملن المراوح الزنجية ، وبحارة ، وجنود من الفايكنج يضعون اكاليل من زهور شجر البلوط على رؤوسهم .

وكان يوجد سلم صاعد يؤدي الى الحجرة التي تعبق دائما برائحة الطلاء الحديث لورنيش «اللك» الذهبي اللون .

فتن المسرح داجنى بسحره فاعتادت الذهاب الى هناك كثيرا ، ولكنها وجدت انه لمن الصعوبة ان تستسلم للنوم بعد مشاهدة مسرحية ، وفي بعض الاحايين كانت تبكي وهي راقدة في فراشها . ولقد اقلق هذا العمة ماجدة التي كثيرا ما حاولت مواساة داجنى وتشجيعها بقولها انها يجب الاتصدق كل ماتشاهده على المسرح . ولدى سماع العم نايليز هذا كان يطلق على ماجدة « دجاجة حضون عجوز » ، ويردف قائلا انه لعلى النقيض يجب أن تصدق كل ما ترين في المسرح ، والا لما احتاج الناس الى مسارح اطلاقا . وواصلت داجنى تصديقها لما ترى فيها .

وعلى الرغم من ذلك فقد أصرت العمة ماجدة على ضرورة ذهاب داجنى الى الحفلات الموسيقية بغية التغيير . ولم يعارض نايليز في ذلك . وقال : « ان الموسيقى مرآة العبقرية . فقد كان مولعا بشطحات الخيال الغامضة في تعبيراته . قال ان داجنى تشبه النغم المتالف في الافتتاحية (أو الاستهلال) وان ماجدة ذات تأثير ساحر على الناس ، لانها تصنع الملابس المسرحية . فالجميع يعرفون ان الانسان عندما يرتدي ملابس جديدة فانه يتغير تماما . وهذا يفسر كيف ان الممثل الذي كان وغدا قاتلا بالامس يمكن ان يتحول الى عاشق موله اليوم . ومهرج البلاط في الغد . وبطلا شعبيا بعد غد .

وتصيح العمة ماجدة في هذه المناسبات قائلة : « لا تصغى الى كل هذا الهراء المروع يا داجنى ، انه لا يعرف عما هو يتحدث ، ذلك الفيلسوف ساكن العلية ! »

وكان يوما دافئا من شهر يونيو ، آوان « الليالي البيض » ، وكانت حفلات الموسيقى في الهواء الطلق تقام في « سيتي بارك » . فانطلقت داجنى الى الحفل في صحبة ماجدة ونايليز كانت داجنى تريد أن ترتدي ثوبها الابيض الفذ ، ولكن نايليز راى ان الفتاة الجميلة يجب ان ترتدي ثيابا متباينة دائما مع البيئة التي حولها . ولقد جعلت هذه المحاضرة الطويلة لنايليز عن ثياب داجنى تقتصر على الحقيقة الراسخة بأن لزاما عليها ان ترتدي السواد في « الليالي البيضاء » والعكس ، بأن ترتدي الابيض في الليالي المعتمة .

لقد كان من المستحيل ان تحاور نايليز ، فما كان من داجنى الا أن نزلت عند رايه بأن ترتدي ثوبا اسود من المخمل الحريري الناعم كانت ماجدة قد استعارته لها من خزانة ملابس المسرح . وما أن ارتدت داجنى الثوب حتى تحتم على ماجدة أن توافق بأن نايليز ربما كان على صواب فلم يكن ثمة ما يمكن ان يبرز للعيان جمال وجه الصبية الشاحب وجدائلها الطويلة المتدلية

فوق ظهرها ، والمرقشة باللون الذهبي العتيق أفضل من هذا المخمل الغامض .

قال نايليز بهدوء : « انظري يا ماجدة ، ان داجنى لتبدو مليحة حلوة كما لو كانت ذاهبة الى أول موعد غرامي لها . »

قبلته العمة على جبينه وقالت : « لقد صدقت تماما . بفارق واحد فحسب فانى لا اتذكر مقابلة لفتى مقدام وسيم حينما التقينا معا في اول موعد لنا ، انت أيها الثرثار العجوز »

بدأ الحفل الموسيقى اطلاق المدفع التقليدي القديم في الميناء عند الغروب . وعلى الرغم من ان الوقت كان مساء فان قائد الفرقة الموسيقية وعازفيها لم يضيئوا المصابيح الصغيرة على حاملات النوت الموسيقية . فقد كان الوقت لايزال منيرا ووضح ان المصابيح التي رصعت اشجار الزيزفون قد اضيئت حبا في التباهي اكثر من أن تكون طلبا للانارة .

كانت هذه المرة الاولى التي سمعت فيها داجنى سيمفونية تعزف فكان لها تأثير رائع عليها . وبعثت المقاطع الانتقالية والفقرات التصعيدية في ذهنها حشدا من الصور الشبيهة بالاحلام . فنهضت فجأة وتطلعت الى اعلى . فقد بدا لها كأن الرجل النحيل ذا السترة الخطافية الذي يعلن فقرات البرنامج بذكر اسمها .

سألت عمها : « هل ناديتني ، يا ، نايليز ؟ » وهي تنظر حائرة اذ رأت الانطباع الذي يرتسم على وجهه . فقد كان يحملق فيها بمزيج من العجب والبهجة . وهكذا فعلت العمة ماجدة التي رفعت منديلها الى شفتيها .

سألت داجنى : « ما الخبر ؟ »

قبضت ماجدة على ذراعها بشدة وهمست قائلة : « اصغي ! »

سمعت داجنى الرجل ذا السترة الخطافية يعلن البيان التالي :

« سيداتي ، سادتي ، ان بعض الحاضرين من النظارة الجالسين في المقاعد الخلفية قد طلبوا مني تكرار الاعلان . ان الفقرة التالية في برنامجنا اغنية من تأليف الموسيقي الشهير الذائع الصيت ادوارد كريج مهداة الى الانسة داجنى بيدبرسين ، ابنة هيجرووب ، الحطاب ، بمناسبة عيد ميلادها الثامن عشر . »

فتنهدت داجنى تنهدا عميقا جدا حتى انها آذت صدرها . فقد كانت تحاول حبس دموعها التي بدأت تفيض ، ولكن لم تستطع حبسها . فمالت الى الامام ونقبت وجهها بيديها . وفي البداية لم تتمكن من سماع شيء من الدوامة التي كانت تمور في داخلها . وفي النهاية سمعت صوت بوق الراعي يجلجل في الصباح الباكر فتستجيب له جمهرة من الاوتار . تصاعد اللحن وارتفع وجعل يعصف كالريح العاتية المندفعة بقوة فوق الاشجار، منتزعة اوراقها ، مثيرة الحشائش ملقية برذاذ في الوجه . وأحست داجنى بموجة الهواء النقي المنعش الذي يموج من الموسيقى فتطامنت على نفسها لتهدأ وتسكن .

نعم لقد كانت هذه الصورة الموسيقية غابتها ، وطنها القومي بجباله ، واصوات اصراره ، ودمدمة بحاره . وغطت القوارب الزجاجية سطح الماء بالزبد والريح تصفر في الجبال التي تدعم الاشرعة والادقال . ثم تلاشى ذلك الصوت واخلى مكانه لرنين اجراس « الوهلنبرجية » الفاتنة وترجيع الطيور التي تعلو وتهبط في الهواء ، وهتافات الاطفال المبتهجة ، واغنية فتاة القى حبيبها بحفنة من الرمل على نافذتها . كانت داجنى قد سمعت هذه الاغنية في جبال وطنها القومي .

اذن فقد كان ذلك الرجل العجوز الاشيب الذي ساعدها على حمل سلتها المملوءة بكيزان شجر الشربين حتى بيتها هو كريج ، الموسيقي العظيم . وقد وبختـه لانه عاجز عن انجاز عمله بما يجب من سرعة . وكانت هذه هي الهدية التي كان قد وعدها بها بعد مضي عشرة اعوام من الزمن !

وبكت داجنى دون محاولة لاخفاء دموع عرفانها بالجميل . وبدا الان أن الموسيقى تملأ كل ارجاء الفضاء بين الارض والسماء . فوق المدينة . وان امواجها قد دفعت موجات صغيرة فوق السحب كشفت عن نجومها لقد اصبحت الموسيقى ائذ نداء . كانت تنادي داجنى لتتبعها في ذلك الملكوت حيث لا يستطيع الحزن ان يخمد الحب ، ولا ان يحطم احد سعادة اخر ، وحيث تشرق الشمس مثل تاج على رأس عرابة كالحورية رقة .

وفجأة جلجل صوت انسان علا على تدفق تلك الاصوات قائلا : « انت السعادة بعينها . انت شعاع بزوغ الفجر » .

وتلاشت الموسيقى شيئا فشيئا وبدأ تصفيق

الاستحسان ، بطيئا اولا ، ثم ارتفع الى تصعيد عظيم . نهضت داجنى وشقت طريقها على عجل الى باب الخروج من الحديقة . والجميع ينظرون من حولهم اليها . من المحتمل ان يكون بعض المتفرجين قد حدس بأن هـــذه الفتاة هي داجنى بيدبرسين التي اهداها كريج عملــه الخالــد .

« انه ميت » ، هكذا فكرت . « لماذا ؟ » او انهـا استطاعت ان تراه ! او انه ظهر فجأة هنا ! كيف يكون خفقان قلبها وهي تندفع نحوه ، وتطوق جيده بيديها . وتلصق ضاغطة خدها الندى بخده وتهمس قائلة : « اشكرك » ويسأل قائلا : « علام ؟ » وتجيب قائلة : لا ادري . « اشكرك لانك لم تنسني . اكرمك ، ولانك فتحت عيني على اشياء جميلة تهب حياتنا معنى واهمية

جاست داجنى خلال الشوارع المهجورة ، وهـي لا تعلم أن نايليز يتتبعها محاولا الا تراه وقد ارسلتـه ماجدة في اثرها ، وكان يترنح كمخمور ، يهمهم ببعض كلمات عن المعجزة التي وقعت في حياتهم العادية .

كان غسق الليل لايزال سابحا في افق المدينة ولكن فجر الشمال كان يسكب على النوافذ الزجاجية نضارا حائلا . وهبطت داجنى الى البحر الذي راح في سبات هادىء لا يشوبه شيء من الزبد . قبضت على يديهـا بشدة واطلقت صيحة لاحساس طاغ استبد بها ، لجمال هذا العالم الذي احتواها وسيطر عليها ، ولم تكن لتفهم كنهه تماما .

قالت بهدوء : « انى احبك ايتها الحياة » .

ثم ضحكت وهي تنظر بعينين واسعتين الى انوار السفن التي تترجح بخفة في الماء الرمادي الشفيف .

وسمع نايليز ، الذي كان واقفا على قيد خطوات منها ، ضحكها ومضى في سبيله الى البيت . لقد زايله قلقه على داجنى . وعرف ان حياتها لن تضيع سدى .

١ـ مادة صمغية تسيل من معظم الاشجار عند قطعها او جرحها .
١ ـ الة الوقت في الموسيقى وهي اشبه ببندول الساعة .
٢ ـ الحياة .

حـــوار
مع حليم بركات

(بعض من تاريخ شخصي)

ماجد صالح السامرائي

في مقال أخير له ، كتب الدكتور حليم بركات عن « اغتراب المثقف العربي » يقول :

- « المثقفون العرب ، كبقية الشعب ، نماذج لا نموذج واحد ، وتسود بينهم النزعات نفسها التي تسود الوضع العام . بينهم الهاربون ، والخاضعون ، والثائرون . بينهم اللامبالي الذي يتغنى بالجمال والحقائق المطلقة الغيبية ، والمستزلم للسلطات المتسلطة المستبدة يردد شعاراتها ، والمعارض الذي اختار الصمت على السجن أو النفي ، والناقد الفردي الذي يحاول تحريك السكون العربي » .

وفي آخر هذا المقال يخلص الى استنتاج مؤداه أنه :

- « ... كي يكون المثقف العربي المغترب فاعلا في الواقع ، لابد أن يختار الثوري ويعمل ضمن حركة شعبية وطنية تحررية . بذلك فقط يتجاوز اغترابه . ان مهمته الاساسية هي أن يسهم في اعادة خلق هذا الواقع المرير المأساوي الذي نعيشه وفي تحويله بدلا من اللامواجهة أو الخضوع أو العمل ضمن مصلحة فئة قليلة تسيطر على المصير العربي » .

واذا ما استبقنا نتائج أية دراسة مستقصية لفن « حليم بركات » القصصي والروائي، ممثلا في « القمم الخضراء » (رواية نشرت عام ١٩٥٦) و « الصمت والمطر » (مجموعة قصص قصيرة نشرت عام ١٩٥٨) و « ستة أيام » (رواية نشرت عام ١٩٦١) و « عودة الطائر الى البحر » (رواية نشرة عام ١٩٦٩) .. فاننا يمكن ان نقرر حقيقتين اساسيتين :

- اولاهما : أن نتاجه هذا انما هو انبثاق من وضع الاحساس بالاغتراب والعيش تحت سـقفه ..
- وثانيهما : ان موقف هذا « المغترب ـ المبدع » هو موقف ثوري « يحاول تحريك السكون العربي » من خلال ابداعه ـ كما عبر هو نفسه عن ذلك .

وهنا .. في هذا الحديث معه .. سيتاح لنا أن نتتبع المهم والاساس من مجريات حياة حليم بركات .. متعرفين على الكثير من التفاصيل وجزئيات المواقف . وسنجده صريحا معنا ، منفتحا على تاريخه وتاريخ الاخرين .. وهو يتحدث عن ذلك بثقة تامة .

بعد أن انهيت هذا الحديث ، وعدت اقرأه .. وجدتني أتساءل : ترى هل جاء هذا الحديث ملبيا لرغبات « عالم الاجتماع » في حليم بركات ؟ أظنه كذلك .. بالرغم من أنني لم أكن قد خططت مسبقا لمثل هذا ..

فانا لم اسال عن حرفيات وتفاصيل الفن الذي يمارسه .. ولا دخلت في مناقشة لافكاره الاساسية حول فنه الروائي ، ولا في معطيات هذا الفن كما تبدت في ما أنتج ... انما وجدت نفسي ، منساقا برغبة التعرف ، أتدخل في تفاصيل وتشعبات ومسالك حياته وعلاقاته الثقافية التي هي ، بلاشك ، الذروة من هذه القوة الخلاقة فيه .

هل كنت أبحث عن « روابط الاتصال » بين حياته الشخصية وعمله الابداعي ؟ ربما.. فالعمل الفني ، عندي ، لا يولد من فراغ ، ولا يدور بعيدا عن حلقة حياة مبدعة . انه يدور في « حلقة باطنية » ، وتظل هذه الحلقة منطوية على ذاتها ، حتى يتوجه الاخرون ، أو يتوجه الفنان نفسه فيكشف عما تفيض به « ذات المبدع » و « نفسه » ، ويمتلىء بـه « تاريخه » .. ليجعل الاخرين شركاء له فيه. وهنا نكون اعطينـا الفـن صـفة الحياة ، ووضعناه في أطره « الاجتماعية » انطلاقا من طبيعته نفسها .

« م . س »

*** من اين ابتدات رحلة الحياة ؟**

يقول حليم بركات :

ـ ولدت في قرية كفرون (سنة ١٩٣٣) ، وكفرون قرية صغيرة في قضاء صافيتا ، سوريا . عشت فيها طفولتي حتى التاسعة من عمري عندما نزحت عائلتي الى بيروت في سنة ١٩٤٢ . وكنت اتردد الى الكفرون خلال فصل الصيف من كل سنة حتى ١٩٥٥ ، ولم اعد اليها منذ ذلك التاريخ .

*** هل اورثك هذا الوضع احساسا ما ؟**

ـ كنت وما ازال اشعر انني منفي ، وان جذوري تمتد عميقا في قريتي فيتداعى الى ذهني احيانا انني مفصول عن جذوري ومعلق في الهواء .

اذكر كفرون وطفولتي فيها باستمرار ، وقد انعكست تجاربي وذكرياتي هذه في كتاباتي ، وخاصة في روايتي الاولى **القمم الخضراء** (١٩٥٦) ، وفي قصة قصيرة بعنوان **اهبط ايها الموت الى الكفرون** (صيف ١٩٦٢) .

ويضيف حليم بركات .. قوله :

ـ اظن احيانا ان شعوري بالنفي من قريتي جعلني احس معنى نفي الفلسيني . زاد من حدة هذا الاحساس ان عائلتي جاءت الى بيروت كعدد كبير من العائلات الفلسطينية لا نملك غير الثياب التي عليها وغير رغبتها القوية في الاستمرار ، وعاشت في حالة فقر وكفاح مرير لفترة طويلة . ومنذ بدات القضية الفلسطينية تشغل فكري واحاسيسي ، كنت اراها وما ازال قضية عربية ويزعجني ان بعض او معظم الانظمة والاحزاب والحركات تعالجها بمفهوم اقليمي كما يحدث الان وبشكل خاص منذ ١٩٦٥ .

*** غير هذا .. ماذا تعني لك طفولتك ؟ ومن اي واقع بدات ؟ وما هي الرموز ، الصغيرة ، التي انطوت عليها ؟**

ـ اكثر ما تعني لي طفولتي في قرية كفرون الحرية رغم الفقر ، وخاصة حرية اكتشاف العالم الصغير حولنا . الاستقلال في قريتنا يبدأ باكرا في العمر حتى انني لا اذكر متى تحررت من رقابة العائلة المباشرة . كنا نترك القرية انا ورفاقي منذ الصباح الى الحقول والاودية والتلال ونعايش الانهر والسواقي والينابيع فلا نعود الى بيوتنا قبل مغيب الشمس ، وكنا نسهر في الحقول اثناء الليالي المقمرة . كانت حريتنا حرية اكتشاف عالمنا ، فكنا نخوض الانهر والسواقي عراة ونأكل العنب والتين والرمان والتفاح والاعشاب ونشوي اكواز الذرة والعصافير التي نصطادها « بالنقيفة » او التي تقع في الفخاخ التي ننصبها لها .

وكثيرا ما اتأمل الفروقات الهائلة بين طفولتنا في القرية وطفولة ابناء المدينة الذين يعيشون تحت رقابة اهلهم المباشرة باستمرار في شقق ضيقة في بنايات متلاصقة هي اشبه بصناديق البندورة او علب الكبريت الواقفة على جوانبها وان رؤوسهم حمراء مثل تلك

الاعواد . هناك فرق آخر اراه بين حياة اطفال القرية كما خبرتها في قرية الكفرون وحياة اطفال المدينة ، وهي اننا كنا نخترع لعبنا فيما يشتري لهم اهلهم لعبا براقة جاهزة من الدكاكين .

ولم يكن اهلنا يخافون علينا فمشنا دون رقابة وحراسة ، اما اطفال المدينة فيعيشون تحت رقابة صارمة ويتلقون تحذيرات دائمة وتنشأ عندهم احاسيس بأن العالم ضدهم وعليهم ان يحذروه دائما . كان العالم لنا دون ان نملك كثيرا . العالم لنا دون ان نملكه ، والعالم ضدهم رغم امتلاكهم له . صحيح ان القرية صغيرة، غير ان آفاقها كانت تمتد دون حدود ، وصحيح ان المدينة واسعة غير انها بلا آفاق .

وربما اكثر ما أثر في حياتي (بالاضافة الى حرية الاكتشاف اثناء طفولتي في القرية) موت ابي وانا في السادسة من عمري . وكنت البكر بين ثلاثة اولاد (لي اخ واخت) . توفي والدي وهو في الثلاثينيات من عمره وفجأة بعد مرض قصير . كان ابي مكاريا ويجيد نحت الحجارة للعمار . ولم يكن يملك ارضا ، وان كان جدى يملك قليلا من الارض . وقد توفي ابي قبل جدي الذي كان قد تزوج امرأة اخرى غير جدتي وانشأ عائلة جديدة (عندي عمة اصغر مني) . واعتقد ان بين افضل القصص القصيرة التي كتبتها تلك التي استوحيتها من موت ابي وقد اسميتها « اهبط ايها الموت الى الكفرون » ونشرتها في صيف ١٩٦٢ .

*** هل تتذكر أشياء كثيرة عنه ؟**

ـ ما ازال اذكر والدي بوضوح هائل ، واذكر خاصة وجهه الحاد وجسده النحيل المعتدل الطول . كنت احس ان اهل القرية يحترمونه ويحبونه . وقد حدثني عدد من اهل القرية عنه باعجاب . ويضيفون ان الموت « قطف اجمل زهرة في بستان العائلة » . ويتحدثون عن صلابته في دفاعه عن الحق ، وقوته رغم ضعفه ، وصوته الجميل ، ومرحه ، وكرمه ، وبراعته في لعب العصا (وهي بديل للسيف في القرية) . وقد شهدته شخصيا يخوض معركتين . واذكر ان صديقة من صديقات الطفولة (وكانت تشهد معنا احدى هاتين المعركتين) اقتربت مني وقالت بعتاب « ابوك يريد ان يقتل ابي » . وانتهت المعركة كما تنتهي معارك القرية بالمصالحة دون تعقيدات . واذكر ان ابي كان يحمل احيانا خنجرا و « دبوسا » (عصاة مدببة عند الرأس) . واكتشفنا بعد موته بوقت طويل مسدسا كان قد خبأه في حائط بيتنا .

ومن حيث جراته وصلابته ، اذكر بوضوح انني كنت يوما العب مع عدد من الرفاق بينهم ابن احد وجهاء القرية، وكان هذا الوجيه يملك نفوذا كبيرا ويستضيفه رجال الحكومة واغوات واقطاعيي المنطقة وكان الاولاد يخافون اولاده كما يخافه الرجال او يتحببون اليه .

المهم ، انه اثناء اللعب انتزع ابن الوجيه هذا طابتي التي كنت قد صنعتها من القماش ورفض ان يردها لي رغم الحاحي ورجائي . وعندما تيقنت انه لن يردهـا ، انسحبت باكيا وعدت الى البيت . ويبدو ان ابي كان يراقب المشهد من سطح بيتنا ، فنزل عن السطح ولقيني في منتصف الطريق . ودون ان يقـول شيئا صفعني وامرني ان ارجع واستعيد طابتي بالقوة . ودون تردد عدت مصمما على القتال ، وهـذا ما حصل فعلا ، فاستعدت طابتي واكملت اللعب مع رفاقي فيما انسحب صديقنا الى بيته .

*** وكيف عشتم ، من بعد ؟**

ـ بعد موت ابي حظينا (امي واختي واخي وانا) باهتمام الناس ، ولكنني عانيت من شفقة بعضهم وكثيرا ما ترددت في سمعي عبارة « يا حرام » . وكان اكثر ما يؤلمني هذه الشفقة المستترة التي ظللت اتعرض اليها حتى دخولي الجامعة . وقد يفسر اختباري هذا ، على الاقل جزئيا ، احدى القناعات التي توصلت اليها فيما بعد وهي ان « الاحسان » مفهوم سلبي يتناقض مـع العدالة الاجتماعية وكثيرا ما يكون وسيلة من وسائل الاذلال وتجنب المطالبة بعدالة حقيقية . ان المجتمعات الدينية تستبدل مفهوم العدالة الاجتماعية بمفهـوم « الاحسان » الذي يبقى الفقير فقيرا والغني غنيا ، وانما يعيه الغني انما يرسخ جاهه ومكانته ويذل الفقير ويبقيه في موقع الفقر . بل ان « الاحسان » ينمي في الفقير نزعة الامتنان والولاء للغني ويقلل من وعيه الطبقي وصراعه من اجل تحقيق انسانيته وتحسين اوضاعه . اقتنعت وما ازال ان « الاحسان » عملية تذليل واذلال غالبا .

وقد تبلورت عندي هذه القناعة في القرية وفي بيروت وخلال السنوات التي عشتها تلميـذا داخليا في ميتم لجماعة « الفرندز » او « الكويكرز » في قرية راس المتن ، جبل لبنان . وكانت العائلة التي دبرت لي هذه المدرسة وغيرها من العائلات التي ساعدتنا في تدبير عمل لامي ومدارس لاختي واخـي تستخدمنـا بشتى المجالات والاساليب ، وكثيرا ما يكون ذلك دون مقابل . وقد نشأ عندي غضب مكبوت تجاه هذا التصرف وهذه الطبقـة . واعتقد ان اخي خاصة احس بهذه الاحاسيس فترك المدرسة وعمل في الخياطة منذ طفولته . وهذا ما فعلته اختي ايضا . واردت شخصيا ان اعمل نجارا ، فكنت احب الحفر بالخشب ، وما يزال بين هواياتي السير في احواض الانهر ومراقبتي جذور الاشجار باشكالها الفنية واغصانها التي جرفتها المياه . ولكن والدتي اصرت على ان اتابع دراستي ، وكنت استمد شخصيا من الدراسـة والكتب متعة لا توصف .

وكثيرا ما اقارن بين طفولتي في كل من الكفرون ، وراس بيروت ، وراس المتن ، خرجت بنا امي مـن الكفرون ونزحنا الى بيروت سنة ١٩٤٢ طلبا للعيش بعد ان تعذر في القرية . ولم يكن الانتقال بين سوريا ولبنان في ذلك الوقت انتقالا بين بلد آخر . كان معظم تعامل ابناء تلك المنطقة مع مدينة طرابلس ، وكان شباب ضيعتنا وغيرها في ذلك الوقت يقصدون بيروت بحثا عن العمل. لم نكن نشعر بوجود الحدود والحواجز ، ولم نكن نملك تذاكر هوية على الاطلاق .

*** هل كان تكونك السياسي سابقا لتكونك الفني؟**

ـ اظـن ان تكـويني الفني كان سابقا لتكـويني السياسي . تولعت بالكتابة منذ سنوات الدراسـة الابتدائية ، وترسخ هذا الولع خلال سنوات المرحلـة المتوسطة والمرحلة الثانوية تحت تأثير جبران .

وبدا تكويني السياسي في السنوات التي اعقبت النكبة الفلسطينية وما رافق ذلك من مظاهرات وكتابات سياسية وانقلابات عسكرية وازدياد شعبية الاحزاب العقائدية . في ذلك الوقت بدات احاسيسي بالانتماء القومي ، وبدات اطرح على نفسي اسئلة حول معنى تلك الانتفاضات واهمية العمل الحزبي المنظم وتحرر الشعب من الظلم ، وكيف تكون علاقتي بكل ذلك . ولم انشـط سياسيا قبل السنة الجامعية الثانية عندما انتميت الى الحزب السوري القومي الاجتماعي متأثرا بكتابات بعض قادته ومواقفهم .

ولكن خلال انتمائي الحزب لم اندمج كليا وقـد صدمت بقيادة الحزب عندما بدات اتعرف عليهـا ، وخاصة بين ١٩٥٥ و ١٩٥٨ عندما قطعت علاقاتـي الرسمية بالحزب . اراد بعضهم ان يمارس رقابة على كتاباتي فرفضت، واتهمني بعضهم بانني«وجودي»وليس « قوميا اجتماعيا » . تساءلت خاصة حول انحراف قيادة الحزب وتحالفه مع اليمين في لبنان في ذلك الوقت، والمناخ السلطوي داخل الحزب (وكثيرا ما جرى نقاش داخلي حول الحرية والديمقراطية وحرية التعبير وخاصة في مجلة **آفاق** التي اسهمت في تحريرها مع ادونيس) ، وموقف الحزب من العروبة في ذلك الوقت ، وعدم وضوح نظرة الحزب الاقتصادية .

*** وبعد ذلك .. ماذا حصل لك ؟**

ـ تلك كانت المرحلة الاولى في تكويني السياسي . اما المرحلة الثانية فبدات في السيتنات عندما كنت طالبا في جامعة مشيغن ، وشهدت اثناءها حركة الاحتجاج ضد حرب فيتنام وحركة الحقوق المدنية للسود . كانت جامعة مشيغن مركزا لنشاط هائل مثل الجامعـات الكبرى الاخرى وخاصة بيركلي وهارفرد وكولومبيا . وصدف انني كنت زميلا في الدراسة لعدد من الشباب اليساري الاميركي وبينهم جماعة من الشباب اسسوا الحركة الطلابية من اجل مجتمع ديمقراطي ، وبينهم توم هيدين وكارل او غلزبي . في هذه الفترة ، ولاول مـرة ، بدات اقرا ماركس ، وقد بدات بقراءة كتاباته حـول الاغتراب والثورة .

وكانت حرب الخامس من حزيران ١٩٦٧ بدء المرحلة الثالثة في تكويني السياسي فترسخت قناعاتي حول الاشتراكية والثورة والديمقراطية والقومية العربية والمقاومة الشعبية والعنف الثوري . وتوحدت في نفسي المعاناة السياسية بالمعاناة الانسانية والمعاناة الفنية الابداعية ، بل اصبحت معاناة واحدة . في هذه الاجواء كتبت ((**عودة الطائر الى البحر**)) ، وقد احسست ان المقاومة الفلسطينية تجتاز بنا مرحلة التمزق وخيبة الامل والهزيمة . ورايت في المقاومة طليعة الثورة العربية. غير ذلك في طبيعة كتاباتي وابحاثي وتدريسي الجامعي . عشت لفترة مع عدد من طلابي في مخيم زيزياء في الاردن (ويعرف بمخيم الطالبية) واجريت معهم دراسة اجتماعية نشرت في العربية والانكليزية ، وبدات دراسة حول الحركة الطلابية في لبنان . كذلك تغيرت عناوين ونوعية المواد التي ادرسها ، فبدات بتدريس مواد حول المجتمع العربي ، وعلم اجتماع التغيير الثوري ، وعلم الاجتماع الراديكالي ، وعلم اجتماع الادب . واقلق هذا رئاسة الجامعة الاميركية في بيروت والاساتذة اليمينيين فيها ، فرفضوا تجديد تعاقدي سنة ١٩٧٢ بعد ست سنوات من التعليم في هذه الجامعة . وكان قرار رفض تجديد تعاقدي قرارا سياسيا لا اكاديميا اذ انه خالف توصيات دائرة علم الاجتماع التي انتميت اليها ، واللجنة الاكاديمية وهيئات الاساتذة والطلاب .

*** باية نتائج خرجت من هذه التجربة ؟**

— لقد رسخ هذا الاختبار قناعاتي بان امثال هذه المؤسسات الثقافية ليست حيادية ولا موضوعية وغير ديمقراطية ، بل انها تخدم الطبقة الحاكمة ، وتسهم في استمرار الاستغلال والقهر .

*** اريد تقييما لطفولتك هذه من زاوية الحاضر ..**

— باختصار ، ومن زاوية الحاضر ، ارى طفولتي بحثا حرا في الكفرون دون اي شعور بالضعة تجاه احد رغم الفقر ، وما ازال اشعر بحرقة وحسرة ان ابي مات شابا . وفي بيروت ، كانت طفولتي عملا وخدمة بالاضافة للدراسة . عملت ، خاصة في عطلة الصيف ، في دكاكين بيع الخضار ، وفي مصبغة ، ومطعم ، ومصنع للنجارة . وتابعت العمل طيلة حياتي الدراسية . اثناء دراستي الثانوية عملت في كفتيريا ، واثناء دراستي في الجامعة كنت طالبا وعاملا معا ، فكنت اعمل مع عدد قليل من الطلاب مع عمال الجامعة في حفر اقنية لمد اشرطة التلفون الالي . وقد استمرت صداقتي مع عمال الجامعة الاميركية . بعد ان اكملت دراستي في الولايات المتحدة وعدت للتدريس فيها . واثناء تدريسي جاءني احد العمال الذين كنت اعمل معهم وطلب مني ان اتدخل مع مسؤول عن قسم الاراضي والابنية في الجامعة لزيادة راتبه فقد اصبح في الستين من عمره وعنده عائلة وكان يقبض حوالي ٤٠٠ ليرة في الشهر (وذلك بعد ٣٦ سنة من العمل المتواصل في الجامعة) . وعندما تحدثت مع ذلك المسؤول ، قال لي ((من الافضل ان يسكت ويشكر ربه بقدر جيب اربع عمال بمعاشه)) . وكان هذا المسؤول يتلقى راتبا يقرب من خمسين الف ليرة بالسنة دون ان يشعر ان راتبه يمكن ان يجند جيشا من العمال .

*** ولكن .. هل تستطيع أن تخبرنا : على اي نحو اتصلت معاناتك الفنية بالمعاناة السياسية ؟**

— اتصلت معاناتي الفنية بالمعاناة السياسية من خلال رؤيتي للواقع الذي نعيشه وهو واقع قمعي لا يوفر المناخات الضرورية لتحرر الانسان ونموه نموا خلاقا . رايت انه لابد من تحقيق الحرية والعدالة معا ، وانه لا يمكن تحقيق احداهما دون الاخرى فارتباطهما ارتباط عضوي كياني .

واصبحت الرواية — كما احاول كتابتها — تعبيرا فنيا عن رؤيتي للواقع وموقفي منه وعلاقتي به . ورؤيتي للواقع تنطلق من قناعة تؤكد على وجود تناقضات راسخة في المجتمع وان التحرر لا يكون دون حدوث ثورة شعبية تهدف الى اقامة مجتمع موحد — اشتراكي — ديمقراطي. لا اجد تناقضا بين المعاناة الفنية والمعاناة السياسية ، بل ارى انهما يغنيان بعضهما البعض . ان الاعمال الفنية الكبرى تعبر تعبيرا صادقا خلاقا عن معاناة الانسان وامانيه وكفاحه المستمر من اجل خلق مناخات افضل . وانا ، بالاضافة الى ذلك ، اهتم بالجانب الفني فاشدد على الغاء الفواصل بين الفنون المختلفة وخاصة الشعر والرواية ، وبين الواقع والرمز . ان واقعية الرواية لا تمنعها من الارتقاء الى مستوى الرمز الذي يجسد تجارب انسانية عامة شاملة . كذلك ، ارى ان النزعة نحو استعمال الرموز لا تحول الواقع الذي نعيشه ونعانيه الى موضوعات مجردة جمالية مطلقة لا علاقة بالانسان . الرمز لا يلغي الواقع ، بل يزيد من وعينا واحساسنا به بكل تناقضاته وحسيته وتوتره ويعطيه ابعادا انسانية عميقة . باختصار ، ان المعاناة الفنية والمعاناة السياسية عند الكاتب المبدع اغناء متبادل والغاء للفواصل بين الواقع والرمز .

*** اود هنا ، مادمنا في مجال التسجيل التاريخي، ان اسالك عن جماعة مجلة ((شعر)) . ماهي علاقتك بها ؟ وما هو تقييمك لها ضمن مرحلتها ؟**

— نشرت دار مجلة شعر مجموعتي القصصية **الصمت والمطر** (١٩٥٨) وروايتي **ستة ايام** (١٩٦١) ، وكانت تربطني ببعض افرادها علاقة صداقة ، ولم تكن علاقة التقاء حول اتجاه سياسي او فني . كنت ارى جماعة مجلة شعر ينتمون الى اتجاهات سياسية متناقضة ولم تكن تجمعهم معاناة فنية واحدة .

كان ادونيس وما يزال صديقا حميما منذ التقائي به في بيروت في منتصف الخمسينات ، ولا اعتقد ان صداقتنا يمكن ان تتأثر بأي خلاف في وجهات النظر

حول اي موضوع .

وكان يوسف الخال وما يزال هامشيا بالنسبة لي ، ولم اتمكن خلال مدة معرفتي له من « قبضه جديا » فنيا، ووطنيا ، وحتى اخلاقيا . يؤسفني ان اقول ذلك ، انما اعتقد ان مواقفه خلال الحرب الاهلية زادت من حدة مشاعري هذه . يوسف الخال رجل يميني وتلميذ مطيع لشارل مالك ، وكلاهما معاديان للقضية العربية باسم « القومية اللبنانية » وبدوافع طائفية . وهما من ناحية فكرية مزيفان ويعيشان في العصور الافلاطونية ، ولم يتمكنا من استيعاب التيارات الفكرية العميقة في الغرب والبلاد العربية . واشك ايضا بصدق معاناتهما الفكرية والاخلاقية .

واعتقد ان مجلة شعر اكدت على التجديد الشعري بمعزل عن قضية التجديد في الحياة ، بل عزلت قضية الشعر عن قضايا الفن عامة كالمسرح والرواية . من هنا هذا التشديد على الشكل الشعري وليس على الرؤية . وقد ادى فصل قضية الشعر عن قضية الانسان والمجتمع الى نوع من الجدل السطحي حول الاوزان والقافية والشعر القديم والشعر الحديث وقصيدة النثر.

واهمية مجلة شعر الفنية تنعكس في اعمال ادونيس ومحمد الماغوط وبدر شاكر السياب وجبرا ابراهيم جبرا، وبعض الترجمات ، وليس بين هؤلاء من ارتبط بشعر غير ادونيس ، وقد نشرت اعمالهم في مجلات اخرى ودواوين خاصة . ان تطور الشعر العربي الحديث لم يكن بفضل مجلة « شعر » ، بل بفضل انتاج عدد من الشعراء المجددين نشروا في مجلة شعر وفي غير مجلة شعر ولم ينشر بعضهم فيها اطلاقا .

*** بعد هذا ، وفي سياق تسجيل التجربة الحياتية والكتابية لك .. حبذا لو نتوقف عند أعمالك الروائية .. عند تجربتك الفنية .. فأسالك أن تحدثني عنها ..**

ـ لا استطيع ، واعتقد انه لا يجوز لي ، ان اتكلم عن رواياتي لاسباب فنية في الدرجة الاولى . ليس هناك تفسير واحد لاي عمل فني جيد ، ومشاركة القاريء لا تكون مشاركة تلقي بل تفاعل في العملية الابداعية . النمو لا يكون في الاخذ بل في العطاء ايضا. من حق القارىء ، بل من واجبه ايضا ، ان يرى العمل الفني من زاويته الخاصة ويمنحه من ذاته وينمو من خلاله . كل ما استطيع ان افعله جوابا على سؤالك هو ان اشير الى بعض الحقائق والملامح العامة ، ويبقى للقارىء ان يقدم تفسيراته الخاصة .

كتبت روايتي الاولى **القمم الخضراء** وانا طالب في الجامعة الاميركية في بيروت ونشرتها سنة ١٩٥٦ . وانا لا انكرها طبعا ولم اندم انني نشرتها بالرغم من انني لست راضيا عن هذه الرواية من الناحية الفنية . على العكس ، انا مسرور انني نشرتها لانني خضت بها معركة الكتابة وما تعلمته من الناحية الفنية جاء نتيجة لكوني وسط المعركة واستجابة لتحدياتها . الكتابة كالسباحة لا تحصل بالممارسة النظرية بل بخوض المعركة. باختصار، ارى هذه الرواية تمهيدا لكتاباتي فيما بعد . تتناول الرواية حياة طلاب جامعيين ومعاناتهم الذاتية ، ولكنها في النهاية تتوجه مع شخصية الرواية ، وهي امراة ، الى « المشردين الذين فقدوا ارضهم وبيوتهم ... مع الانسان الذي اذل البعض انسانيته وتركوه بلا كرامة . مع اليائس والمحروم ... مع المنبوذ .. وابصرت جميع ما في مجتمعها من جراح والام وماسي » (القمم الخضراء ، ص ٢٠٠) .

كانت من حيث توجهها الفكري والفني تمهيدا لمجموعتي القصصية **الصمت والمطر** (١٩٥٨) ، ولروايتي **ستة ايام** (١٩٦١) التي ما ازال راضيا عنها نسبيا من الناحية الفنية ومن حيث رؤيتها للواقع العربي . تصورت في هذه الرواية حربا تقع بين العرب واسرائيل تنتهي بهزيمة مأساوية تحرق البلد ، غير انها تؤكد في الوقت ذاته ان المجتمع العربي يظهر مقاومة رغم علمه بالنتائج في المدى القريب لانه واثق من الانتصار على التحديات في المدى البعيد . لذلك تنمو بلدة دير البحر من خلال مقاومتها ، وتنبعث من رماد احتراقها . ودير البحر في هذه الرواية رمز يمثل فلسطين وقد اشرت اليها في المقطع الاول بانها « ارض كنعان » مؤكدا ان فلسطين كانت دائما مجتمعا تعدديا يشمل عدة جماعات اختلطت وتفاعلت فيما بينها ، وقد كان اليهود دائما اقلية في فلسطين كما تقول التوراة (انظر الاصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين) .

كان هاجسي الاهم ، على ما اظن ، في رواية **ستة ايام** هو اعتبار المجتمع العربي في وضعه السائد آنذاك غير قادر على مواجهة التحديات المصيرية بسبب ضعف الوعي القومي ، وتفسخ المجتمع ، وانشغال الشعب بتأمين خبزه اليومي بسبب فقره ، وسلطوية قيادته . تصورت المجتمع العربي وفلسطين بالذات (وقد اصبحت في ذهني محورا ورمزا للمعاناة العربية) تواجه قوة غاشمة تفرض علينا الاختيار بين الاستسلام او الموت . وتحول المجتمع في ذهني الى سفينة « تواجه الموت بلا دفة » ، فقد اختارت المقاومة رغم علمها المسبق بالنتيجة ، اختارت الموت على الاستسلام نتيجة لقناعة داخلية راسخة ان المجتمع العربي سينبثق من رماده

مجتمعا جديدا ، فهو ليس مجتمع في الماضي وحسب، بل هو مجتمع مستقبلي ايضا . ان رفضه الاستسلام ومقاومته ينبعان من ثقة المجتمع بنفسه وبمستقبله ، وبذلك – اي من خلال الرفض والمقاومة – « تمتلىء » الاشياء الجامدة بحركة الحياة » .

واردت في **ستة ايام** ان يكون المجتمع نفسه «بطل» الرواية رغم الاهتمام الواضح بالمعاناة الذاتية ايضا . اردت **ستة ايام** سيرة للمجتمع نفسه وقد هدد من جذوره بالاضمحلال ، وهي مأساة مجتمع وليست مأساة فرد .

ويستمر التركيز على المجتمع في رواية **عودة الطائر الى البحر** (١٩٦٩) وقد اصيب بهزيمة الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ . وقد كان احساسي الفني في كتابة هذه الرواية موازيا لاحساسي المأساوي بالوضع العربي ، فجعلت الرموز تجسيدا للواقع كما شددت على الابعاد الاساسية والتجارب الانسانية العامة محاولا ان الغي المسافة بين الرمز والواقع وبين الشعر والقصة او بين القصيدة والرواية .

وموقفي في هذه الرواية استمرار لموقفي في رواية **ستة ايام** ، وهو في جوهره موقف نقدي ينبع من رؤية المجتمع العربي في حالة تناقض مع ذاته وفي ازمة مصيرية معرضا لاعتداءات استعمارية وداخلية متصلة بالاستعمارات الداخلية دون ان تتوفر فيه المناخات والاوضاع الضرورية لرد هذه الاعتداءات . وينبثق هذا الموقف انبثاق الرمز من الواقع من رؤية تحريرية ثورية تشدد على تحقيق مجتمع عربي موحد – ديمقراطي – اشتراكي .

وقد انتهيت حاليا (ربيع ١٩٧٨) من وضع رواية بعنوان **رحيل بين السهم والوتر : رواية في علاقات الاقتناص والاكتشاف** ، وهي تتناول علاقات المراة – الرجل في مجتمع قمعي .

*** كيف تتم عندك عملية كتابة الرواية . هل تخطط لها . الى اي مدى يتحكم هذا التخطيط في مسار الرواية . ما هي الطريقة التي تكتب بها ؟ وكيف توفق بين كونك باحثا اجتماعيا وبين كونك روائيا ؟ والى اي مدى تستفيد من معطيات الدراسة الاجتماعية في عملك الروائي ؟**

– كتابة الرواية عندي عملية من اربع مراحل هي:
اولا ، **مرحلة ما قبل الكتابة** . تبدأ الرواية عندي بتجربة كيانية وجودية ، وهي في الاساس تجربة انسانية – مجتمعية – ذاتية معا احس بها احساسا وحدانيا – فكريا – اخلاقيا – فنيا في الوقت ذاته . وتشمل هذه التجربة الكيانية احداثا وشخصيات تعيش هذه التجارب وتتفاعل وتتعرض وتبحث وتعاني وتكافح وتتصادم مع وضع نفسها وبعضها وتتحول من خلال هذه التجربة .

اية **تجارب احس بها واريد الكتابة عنها** ؟ طبعا ، تلك التي اتأثر بها تأثرا كيانيا ، وانني اتأثر بتلك التجارب التي **تحدد اهميتها** رؤيتي للواقع ومواقفي منه وعلاقتي به . لست حياديا ، وفي تقييمي للتجربة التي اكتب حولها اطرح عدة اسئلة : ما طبيعة التناقضات القائمة . **ما هي القوى المتصارعة ما هي دوافع الصراع ؟** الى جانب من انا ؟ كيف ابرز القوى والعوامل التي **تغرب الانسان** وتحوله الى مجرد سلعة قابلة للاستغلال والقهر ، **وما هي القوى والعوامل التي تحرر الانسان ؟** طبعا هناك اسئلة عدة تتعلق بالجانب الفني ، **ولكنني لا ارى ان التجديد الفني يمكن ان يحصل دون حصول تجديد في الرؤية والمعاناة** .

وعندما تتضح لي اهميته هذه التجربة الكيانية ، اتركها تختمر في وجداني لفترة قد تستمر سنة او اكثر اسجل خلالها ملاحظات تخطر لي عفويا .

اود ان اشير الى ان دراستي في العلوم الاجتماعية ساعدتني في محاولاتي لفهم الواقع الانساني ، وكثيرا ما اتأثر تأثرا مباشرا بدراساتي الاجتماعية . ومثلا على ذلك، استفدت في رواياتي من الدراسات والمطالعات التي قمت بها حول الاغتراب . كذلك استوحيت احداث وشخصيات **عودة الطائر الى البحر** في دراسة اجتماعية قمت بها مع زميل لي وعدد من طلابي في مخيم زيزياء في الاردن صيف ١٩٦٧ بعد هزيمة الخامس من حزيران . واود ان اذكر ان بعض شخصيات الرواية واقعيون حقيقيون ولم اغير حتى اسماءهم .

ثانيا ، **مرحلة الكتابة الاولى** . بعد ان تختمر الرواية في ذهني وكياني ، ابدأ الكتابة بشكل منتظم كأن اعين ثلاثة ايام في الاسبوع اكتب كل يوم لمدة حوالي ثلاث او اربع ساعات ، وكثيرا ماتكون بين الصباح والظهر، اسمع اثناءها موسيقى كلاسيكية . اضع نفسي في جو ايحائي (والموسيقى تساعد على ذلك) متحررا من كل الانشغالات الاخرى مركزا افكاري واحاسيسي على موضوع الكتابة . اكتب دون مقاومة ودن رقابة نقدية . اترك الافكار والصور والمشاعر تتدفق حتى اشعر احيانا انني شخصيا اتحول الى نهر متدفق . انسى المقاييس فلا اقول هذا عميق وهذا سطحي ، هذا خطأ او ذلك

صواب ، هذا مهم وذلك تافه ، هذا يقال او لا يقال . اي نقد تقييمي من هذا النوع سيمنع التدفق . وكثيرا ما اجد نفسي في حالة سباق مع هذا التدفق فأسجل ما شاءت خواطري وكيف شاءت . الكتابة الاولى ، اذن، تداعى وتدفق حول تجربة كيانية كانت قد اختمرت في نفسي وفكرت بها لمدة طويلة بعد ان اختبرتها في الواقع. ارافق التدفق من الداخل والخارج معا فاصبح في الوقت ذاته جزءا من الهر المتدفق ومراقبا له من مكان شاهق . اتتبع النهر تماما كما كنا نركض صغارا في انهر الكفرون وسواقيها . واظن ان اسلوبي متأثر الى حد بعيد بتحرك الماء وتدفق الانهر وتموجات الموسيقى التي اصغي اليها فيما اكتب بقدر ما يتأثر بالتجربة الكيانية وبرؤيتي للواقع . الاسلوب ينبثق تلقائيا . بل هو الرؤية والتصورات والافكار والمشاعر والتأملات والاجواء تتخذ شكل ذاتها . لا افكر مسبقا بالجمل القصيرة او الطويلة . الاسلوب انبثاق تلقائي ، واعتقد ان اسلوبي هو وليد تلك البرهة ولكنه تأثر بتموجات الموسيقى والبحر وبانسياب المياه والضوء ، وفيضانات الانهر ، وسكينة الليل ، ونمو الاعشاب ، وبرعمة الازهار واوراق الشجر وتساقطها في الخريف .

الكتابة في هذه المرحلة تدفق يلعب فيه اللاوعي الدور الاهم ، انما بعد ان اكون قد فكرت في الموضوع واختمر في نفسي ووضعت ملاحظات حوله وخططت له.

ثالثا ، **مرحلة التنسيق والتقييم النقدي** . في هذه المرحلة اعيد كتابة الرواية فاطور بعض اجزائها واحذف بعضها الاخر واكثف الجمل والمقاطع والفصول. اوضح الغامض ، واكثف الواضح . احرص في هذه المرحلة على الناحية الفنية بقدر ما احرص على بلورة الموضوع وافكر باهمية مشاركة القارىء في عملية الابداع . لا ارى القراءة عملية تلقى او تسلية ، بل عملية اكتشاف الذات والعالم من خلال القراءة . في هذه المرحلة يلعب العقل الواعي دوره الاهم فيكون للتقييم النقدي والتنسيق اهمية خاصة . وقد اعيد كتابة الرواية مرتين او ثلاثة، كما يحدث معي الان في كتابة رواية **رحيل بين السهم والوتر** .

رابعا ، **مرحلة الاختبار** . بعد ان انهي كتابة الرواية وارضى عنها شخصيا اطبعها واعطي عددا من اصدقائي نسخا عنها واطلب ان يقراوها قراءة نقدية واسعي الى معرفة ارائهم . ويكون اصدقائي هؤلاء من الكتاب ومن غير الكتاب . جربت هذا خاصة في رواية **عودة الطائر الى البحر** ، واريد ان افعل الشيء ذاته في روايتي الجديدة **رحيل بين السهم والوتر** . بل في هذه الرواية سبق وتحدثت مع عدد من الاصدقاء والصديقات حول موضوع الرواية (وهو في الاساس الجنس في مجتمع قمعي) وعجبت للصراحة التي قد يتحدث بها بعض الناس حول تجارب خاصة عندما يكون ذلك في سبيل المعرفة والفن .

ويبقى ان اقول ان الرواية عندي ليست تصويرا للواقع فحسب ، بل هي تعبير عن رؤية تشدد على مهمة تكوين وعي جديد واعادة خلق الواقع .

كتاب المراثي

للشاعر الكوبي نيكولا غيلن

ترجمة : محمد خالدي

نيكولا غيلن

لعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان غيلن – الذي يشغل حاليا رئاسة اتحاد الكتاب الكوبيين – يعد واحدا من اكبر شعراء كوبا واكثرهم شهرة . بل ان البعض يرى فيه شاعرا شعبيا لم تعرف القارة الملتهبة نظيرا له ...

ولد الشاعر في العاشر من تموز عام ١٩٠٢ في مدينة « كما غوى » بكوبا .

وبعد وفاة ابيه اثناء حرب ١٩١٧ الاهلية – وكان سيناتورا ليبيراليا في عهد الجمهورية – عمل غيلن في مطبعة وكان في نفس الوقت يستعد للدخول الى الجامعة.

وفي عام ١٩٢١ ترك الجامعة حيث كان يدرس الحقوق ، ليكرس كل وقته للصحافة والشعر .

وما ان صدر كتابه الاول : « تنويعات على الالحان » عام ١٩٣٠ حتى طارت شهرته ، وكانت اصالة قصائده المستمدة في اكثر الاحيان من حياة الزنوج في كوبا (كان نيكولا من أصل افريقي وقد تغنى بانتمائه هذا في اكثر من قصيدة) ومن براعته الفائقة في التلوين ، قد جعلت منه اكبر شاعر شعبي في امريكا اللاتينية كلها .

وتوالت فيما بعد مجاميعه الشعرية ذات الطابع الاجتماعي.. لعل اشهرها «اناشيد من أجل الجنود ...» (مكسيكو ١٩٣٧) .

وفي السنة نفسها ، شارك غيلن في الحرب الاهلية الاسبانية ملتزما جانب الشعب الذي كانت تسحقه القوات الفاشستية .

وقد سجل مشاركته البطولية هذه في مجموعة شعرية صدرت في بلنسيه تحت عنوان : « اسبانيا ، قصيدة في اربع غصص وأمل واحد » .

وبعد ان وضعت الحرب اوزارها ، سافر غيلن الى عدة بلدان في اوربا وآسيا كما طاف خلال ثلاث سنوات معظم امريكا اللاتينية حيث كان يلتقي بطلبة الجامعات فيها ويلقي المحاضرات وخلال فترة تجواله هذه (١٩٤٧) اصدر مجموعة شعرية في بيونس آرس هي : « اللحن الكامل » .

وفي الخمسينات زار غيلن كلا من فرنسا والاتحاد السوفيتي والصين اضافة الى اقطار اشتراكية اخرى .

فن نيكولا غيلن

ككل شاعر شعبي ، يسعى نيكولا غيلن الى استلهام الحياة اليومية والاجواء الشعبية مستفيدا من تجربته الخاصة ومعاناته الحياتية . من هنا فان تناوله لموضوعاته جعله دائم البحث عما يميزه عن غيره من شعراء جيله . فكانت براعته الفائقة في التلاعب بالكلمات وخلق الصور الغريبة الطريفة .

وقد حاولت ، عند ترجمتي لهذه القصائد ، ان ابقي على هذه الخصائص بالقدر الذي تسمح به اللغة العربية ، الامر الذي قد يبدو مبالغا فيه للوهلة الاولى بالنسبة للقارىء العربي .

ولكن ما العمل ؟ والشاعر يصر على ان ينفرد بهذه الميزة .

وتسهيلا لقراءة القصائد ، فقد عمدت الى تحريكها وهو امر اعتقدته ضروريا كي يتمكن القارىء من ادراك قصد الشاعر .

تبقى ملاحظة أخيرة وهي ان هذه القصائد قد كتبت جميعها قبل الثورة الكوبية والااعتقد ان هذا يغيب عن بال القارىء الكريم .

من الشعر الكوبي المعاصر

نيكولا غيلـن

وطني حلو من الخارج ...

وطني حلو من الخارج
ومر كالحنظل من الداخل
وطني حلو من الخارج
بربيعه الاخضر
وشمسه المتغلغلة في القلب كالضغينة

يالها من سماءٍ زرقاءَ صامتةٍ
أية سماء زرقاء صافيةٍ
وهبكِ اللهُ يا كوبا
لكي تكون سماؤك بمثل هذه الزرقة .

حمل لي طائرُ الغابــة
النشيدَ في منقاره
آه كوبا ماذا لو قلتُ لك
انا الذي اعرفك جيداً
آه كوبا ماذا لو قلتُ لك
بأن تخيلك مصنوعٌ من دم
بأن نخيلك مصـــنوعٌ من دم
وبأن بحرك كله دموعٌ
لقد رايــتُ
انا الذي يعرفك جيداً ،
رايتُ تحت ابتسامتك الشــفافة
الدمَ والدموعَ
الدمَ والدموعَ
رايت تحت ابتسامتك الشفافة
الدمَ والدموعَ

الفلاحَ فوق ارضك
كمن دُفن حياً
كميت دون أن يولد
الفلاحَ فوق ارضك

ولكن الانسان في احيائــك
ياكوبا ، هو الآخر شحاذٌ
يجر جوعه وقد هده الاملاق
ويسأل الرأفةَ
وان اعتمر قبعةً
ورقص بين الناس
(اقول هذا في هذا النشيد
ما دامت تلك هي الحقيقة)

تلك الارض التي كانت قد اُعطِيت لنا
أمريكية هي اليــوم
واسبانية أمس
آه كم هي وحيدة اذن الارضُ
واسبانيةً كانت
امريكيةٌ هي اليوم
تلك التي كانت قد اُعطِيَت لنا

ان اليد التي نشعر بأنها لم تعد تقوى على الخنوع
يجب مصافحتها فوراً
اليد التي نشعر بأنها لم تعد تقوى على الخنوع
صينية ، سوداء ، بيضاء أو حمراء
صينية ، سوداء ، بيضاء او حمراء
يجب مصافحتها بيد مبسوطة
بحارٌ امريكيٌ
حســنا !
في مطعم المينـــاءِ
حسنا !
بحــار أمريكي
تجرأ ان يرفعَ يدَه في وجهي
ان يرفعَ يده في وجهي
ولكنه لقي حتفه
حسنــاً
لكنه لقي حتفَه
حســناً
لكنه لقي حتفه
حســناً
لكنه لقي حتفه
لبحارُ الامريكيُ
الذي تجرأ ــ في مطعم الميناءِ
تجرأ ان يرفعَ يدَه في وجهي
حسناً !!

اغنية الى زنجي صغير

نم ياصغـيري الزنجـي
ياصغيري الزنجي الجميل

مرتْ وَرْقَاءُ
مغنيــة :
انهضْ ايها الزنجيُ الصغيرُ
فالشمسِ محدقــة
ولم يبق من احدٍ
في سريره او في بيته :
التمساحُ وفرخُ البط
والثعبانُ
واليمامةُ
كلهم غادروا اوكارَهم
انهض ايها الزنجي الصغيرُ
فالشمسُ محدقة

تعالَ أيها الزنجيُّ الصغيرُ
تعال بمحاذاةِ الزنجيةِ الصغيرةِ
تَعَانَقَا
لأن الشمسَ محدقةٌ
انظر النـــاسَ
يمرون ويتنادون
الناسَ في الشارع
الناسَ في الساحة
لم يَبْقَ أحدٌ في بيته
انهضْ أيها الزنجي الصغير
فالشمسُ محدقـةٌ

ايها الزنجيُّ ، ايها الزنجي الصغيرُ
ايها البنفسجي المجَعدُ
قفْ في الشـــارع
فالشمسُ محدقةٌ
ليَمُتْ السيدُ
ليمتْ مشويّاً
لم يبقَ أحدٌ في سريره
لم يبقَ أحدٌ في بيته
كوكو ! كاكاو
كاشو ! كاشازا
انهض أيها الزنجي الصغيرُ
اذ أن الشمسَ محدقةٌ

مثل تمساح اخضر طويل ...

في هـذا النشيد يشير غيلان الى شكل جزيرة كوبـا التي تظهر على الخارطة كتمساح كبير .

على بحـر الأنتيل
والمسمى أيضا بالبحـر الكارايبي
تسبح كوبا على الخارطة
مثل تمساح أخضر طويلٍ
ذي عينين من ماءٍ وحجـر
تسبح مغنيةً
وقد جلدتها الامواج الشرسة
ورصعها زبدٌ رخوٌ ...
تحت الشمس التي تلاحقها
والريح التي تدفعها

قصبة السكر تنسج لها من ذوائبها
تاجاً عالياً
لكنه تاجٌ للعبوديةِ
وليس للحرّية
في الخارج تكون ملكةً بمعطفها
ولكنها ليست سوى أمةٍ من الداخل

تسبح كوبا ــ أكثرُ الملكاتِ حزناً ــ
على الخارطة كتمساحٍ أخضرَ طويلٍ
بعينينِ من ماءٍ وحَجَرٍ

ياخفير السواحل ، يامن تسهر مستترا
قربَ الشاطىء
يا خفيرَ السواحل
احذرْ
رأسَ الحربةِ الصلبَ
وصخبَ الموجِ
احذرْ صرخةَ النيرانِ الصاعدةَ
والتمساح اليقظ
وهو يخرجُ مخالبه من الخارطة
احذرْ هذا التمساحَ الاخضرَ الطويلَ
الذي له عينان من ماءٍ وحجر ،

اســمي

منذ عهد المدرسة
وحتى قبل ذلك ، منذ فجري الاول ، عندما كنتُ
لا أتعدى كوني
ذرةً من حلم ونحيبٍ
منذ ذلك العهد
اعطوني اسمي . قديس" وعلامة"
لاستطيع محاورةَ النجوم
تُسمَّى ... ستُسمَّى ...
ثم ردوا لي
ماترونه مدوّناً على هويتي
هذا الذي اوقّع به قصائدي
اربعة عشر حرفاً[٢]
احملها في الشارع .. فوق ظهري
احملها حيثما كان وعلى مدى الدهـر
هل هو حقاً اسمي ؟ هل انتم متأكدون من ذلك ؟
هل تملكون كلَّ علاماتي ؟
هل تعرفون دمى الصالح للملاحة
جغرافيتي ذات القمم المدلهمةِ
والاوديةَ العميقةَ المرةَ
التي لا تظهر أبداً على الخارطة
هل تستطيعون ذات مرة ان تزوروا
لججي الطامية
وأروقتي الغامضةَ
وحجارتَها الضخمةَ الرطبةَ ...
ان تزوروا جزرها المتدفقة بحيرات قاتمة
حيث احس
من أعلى اعالي قلبي

سقوط المياه القدسية النقيُّ
ـ جلجلة ندية وعميقة ـ
في فسحة تغص بالأشجار المزقة
والقردة البهلوانية
واسراب البيغاء والثعابين
هل ان كلَّ بشرتي (كان عليَّ ان اقولَ ذلك)
تأتي من هذا التمثال المصنوع من مرمر اسباني
وكذلك صوتي المسكونُ بالهلع
صراخ حنجرتي الأجشُ
وهل كلُّ عظامي
تجيء من ذلك التمثال
هل جذوري السحيقةُ الغور تجيء هي الاخرى
منـه ؟
وكومـةُ الأعصاب المظلمةُ ، تلك التـي ترجهـا

الأحـلام
وهذه الأزهارُ المتفتحةُ فوق جبيني
وهذا النسغُ الذي يحيل لحائي الى مرارة ..
هل انتم متأكدون من ذلك ؟
الا يوجد شيء آخر غيرُ الذي كتبتم ؟
غيرُ الذي مهرتموه بالغضب .
(آه .. كان عليَّ ان اسألكم ذلك !)

وليكنْ . ها انني الآن اسألكم
الاترون هذه الطبولَ في عينيَّ ؟
الاترون هذه الطبولَ
في عينيَّ ؟
الا ترون هـذه الطبولَ الصلبةَ التـي توقعهـا
دمعتان يابستان
اليس لي إذن
جَد ليلي
يحمل آثاراً سوداءَ كبيرةً
(اكثر سواداً من بشرته)
آثار سوط كبيرة ...
هل تعرفون اسمي الآخرَ ؟
اسمي الذي يأتيني من هـذه الارض المترامية الاطراف
الاسم المدمّى السجينَ الذي عبر البحرَ
مكبلاً بالسلاسل .
الاسم الذي ـ مكبّلاً بالسلاسل ـ كان قد عبر البحرَ .

آه لن تستطيعوا ابداً تذكرَ ذلك .

لقد اذبتموه في حبر لا تعيه الذاكرةُ
لقد سرقتموه من زنجي أعزلَ مسكين
وخبأتموه ظناً منكم
انني سوف اغض الطرفَ عن عار كهـذا

ايها الظرفاءُ
لكن كلا . هل تصدقون ؟ كلاً !
انني نقيٌّ
صوتي يلمع كمعدن مصقول لتوّه
انظروا الى شعاري : باؤباب
وعربةٌ وكركدنٌ
وانا ـ إضافة الى ذلك ـ
الحفيد الألف لعبد
(العارُ للسيّد) ...

احس ثقل الليلِ المترامي الأطرافِ
يهبط فوق حيوانات غامضة
فوق ارواحٍ بريئةٍ معذّبةٍ
احس به يهبط
فوق أصوات غاضبة
تعري السماءَ من شموسها
لتتوّج الدمَ المحاربَ .
من بلد ينفث حمماً ،
يخرقه السهمُ الاستوائيُّ الكبيرُ
اعرف انه سيأتي ابناءُ عمومةٍ لي
ـ تعلقي البعيدُ يرمى به في الريح ـ
اعرف ان ثارَ اعصابي سيأتي
ـ دمي البعيدُ ـ
يسحق بقدميه المتصلبتين الاعشاب المرمية ارضاً
اعرف ان رجالا خُضْراً سـيأتون
ـ غابتي البعيدة ـ
بألها المفتوح على شكل صليبٍ
وصدرها المحمر باللهب
دون سابق معرفة
سنتعرف على بعضنا في جوعنا
في السل وداءِ الزهري
في العرق المباح في السوق السوداءِ
في بقايا السلاسلِ
التي ماتزال محفورةً في جلودِنا
دون سابق معرفة
سنتعرف على بعضنا في العيون المثقَلَة بالحلم
وحتى في اللّعَنَاتِ اليوميةِ
التي يبصقها في وجوهنا
شرذمةٌ من متعاطي الحبرِ والورقِ
ماذا يهمُ يا اصدقائي النقيّينَ
اجل ! يا أصدقائي الطيبينَ ؟
تعالوا وانظروا اسمي
اسمي الذي لانهاية له
والمكون من اسماء لا نهاية لها
اسمي .. اسم الآخرينَ
اسمي الحرُّ ، اسمك ، اسم الاخرين

اسم الاخرين ، اسمي الحرَّ كالعواءِ .

مرثاة كوبية
الى الشاعر التشيلي انخيل كروشاجاسانتا ماريا

كوبا ، ايها النخلُ الذي بِيعَ
ايها الحلم الممزق
يا خارطة صعبة من سكر ونسيان
أين اذن
ايها الأيّلُ المشيقُ
الملاحَقُ من غابةٍ الى غابةٍ ، الى أخرى
اين ستجد غابةً
تلعق فيها دم خاصرتكَ الممزقةِ .
فوق لجة صدرك ، هذا اليم الغضوب
انحني ، يهزني — بشكل محزن —
اضطراب المياه في نعاسها
احسُ كلَّ نبضٍ
كما لو كان نبض البحر في انقباضه
كما لو كان نبض البحر في انبساطه
كما لو كان نبض البحر في اندفاعه
كلهنَّ يعرفنهُ ، أجل كلهن رأينَه
النساءُ المولّداتُ بأكتافهن الأكاجو
والقيائي الشبيهة ببطن مولدةٍ
كلهن يرَدّدنَه ، كلهن رأينَه :
خلال الليالي في الميناءِ
حيث يتهادى شراعٌ ميت
تحت سماءٍ من الصفيح شاسعةٍ ...
كوبا .. ارى قصبةَ سكرِكِ
تَنحبُ وتكبُرُ قلقةً
قصبتك الطويلة الطويلة كتنهيدة طويلة .
في هذا الهواءِ الذي يحيطني
امتص دخان حريقك الشرس
هي ذي العفاريتُ الصفيرةُ
يناديها الطمع نافخاً فيها بوقه اللامتناهي
انهم ينصبون قرونهم
قبلَ تلاشيهم وممضاتٍ صغيرةً
هاهو ذا المراهق في ثيابه الغبراءِ المدلهمّةِ
يحمل المتفجراتِ الجبانةَ
ويغتالُ وهو يضحك .
ها هوذا شيخُ القبيلةِ الصارخُ
ينفجر فجأةً ويصعدُ
يصعدُ
يصعدُ
ولكنه عندما يبلغ أوج ألوهيته
تماماً مثلَ البهلوان فوق حد الغيمةِ
يتهاوى سريعاً
يتهاوى محطماً فوقَ الصخرة
جثةً هامدةً ، جثةً بدون كفن
وها هوذا الطيرُ الجارح النَّهِمُ
يغرز مخالبه في قلب الجثة
ها هوذا الجنرال المزدهى بأوسمته
والذي استطاع — دون طلقةِ نارٍ واحدةٍ —
ان يعتلي الأولمب[٦]
وها هوذا الطبيبُ بصلعته العفنةِ
والذي يتحاشى الربيعَ باستمرارٍ
وها هوذا الامريكي في الخارج
انه يملك التلفونَ والفواصاتِ
يملك اسطولاً بربرياً
وجبَلاً من الذهب ، برج مراقبةٍ
وجوقة من النسور
غمامةً من جنودٍ
عَمني صنمٍ مُدجّجين
بالخوف والهلع (أعلامهم المطلية بالدم تنشر نتوءاتهم الجسدية التي تمنع الذبابَ عن الطيران)
. . . .
. . . .
ها هوذا الامريكيُ الجارُ في الخارج
محاطاً بمتوحشين ليليينَ
انه يصدر السُفراءَ ، لحمَ البقر المعلبَ والملاكمينَ
المواكبَ والرصاصَ ، والاوامر بالجنسِ ومجهزي السفن
وعجلات لمحطات التوليد ومداخنَ
تنفث دخانها قبل الأوانِ
واحذيةٍ ذاتَ جلدٍ صلبٍ ،
علكاً وتبغاً وبنزيناً
زوابعَ وتغيراتٍ في الطبيعة
وبالطبع فانه يصدر فرقاً من المشاةِ والبحريةِ
لأنه من المفيد أحياناً اطلاقُ النارِ
وماذا ايضا ؟ ماذا ؟
هناك الحملة العمياءُ المحطمةُ
التي تتقيّأ اشباحَها في الطريقِ
وقد اشبعها السادةُ ضرباً
وهناك المدينةُ الساقطةُ التي فقدت مصيرَها
تلبَسُ السموكينغ في الانديةِ
او تغرق ببطءٍ ولزوجةٍ
في حمّى المستنقعات
حيث يقضي رجالٌ ذَوُو نوايا حيوانيةٍ
نحبهم وهم يحلمون بالحياةِ

اهذا كلُ شيءٍ ؟
تتساءل الحناجرُ مجتمعةً .
ها هو جان الصعلوكُ
مازال ينتظر من قعر ليله طلوعَ الفجرِ

وها هو جان الريف
ـ قيثار يصعد تنهيدة خضراء ،
ـ نشيد فريد ومتنوع ـ
ها هو جان الاسود واخـوه

جان الابيض اليد في اليد
هاهم جميعاً : جان الشعب ، دمنا
المتناثر بلا حدود
وها انذا ، انا ونشيدي
وها انت بوردتك
ثم انت بابتسامتك
ثم ها انت بنظراتك
وحتى انت بدموعك
الشائكة كالرماح
. . . . .
. . . . .
يتكلم جان ـ الشعب . يقول :
يا مرتي العظيم(٧) احرق نجمتك البيضاء
اقطع بلسانك العظيم هذه الغيمة
اضرم فوق الجبل النار المقدسـة .
يتكلم جان ـ الشعب . يقول :
يا ماسيو(٨) الفولاذي
يا صاعقة ، يا ناقوس خطر ، يا مرآة
ها انك تزحف مثخناً بجراحك
خطوك الأحمر يقودني
ان بيراليخو جديدة(٩)

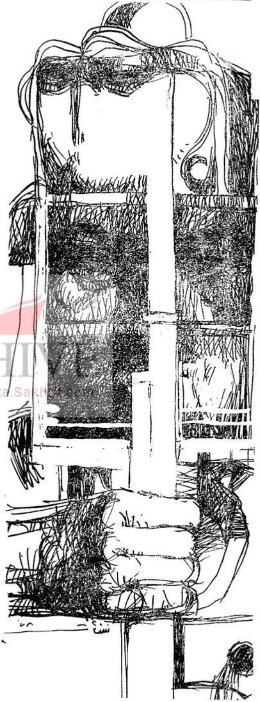
باستطاعتها ان تحرق بلهيبها المستعر
ليس فقط جلد الأسد الاليف
ولكن ايضا جناح الطائر النشوان بالدم
ـ الطائر الذي ينصب من اعلى الشمال
الموت والدود والموت ، الصليب والموت
الدموع والموت ، الموت ، وحفرة الموت
الميكروب والموت ، الموت والحربة
الموت والركاب ، الموت وحدوة الحصان
الموت بواسطة الأسلحة السمائية
موت الميت الجريح المتوحد
موت الشاب ذي التاج الاخضر
موت برج الأجراس البريء . . .
. . . . . .
. . . . . .
يتكلم جان ـ الشعب . يقول :
أمس فقط
توقفت مسيرتنا في منتصف الطريق
هدتنا ضربة قاضية
ضربة قطعت حماستنا
ولكن الطفل الذي لم يعرف عن أبيه
غير الاسم المحفور على المرمر
هذا الطفل الذي ورث السلاسل
قد منحه أبوه أيضاً قلباً معدنياً يتوهج
على صدره كوردة من البرنز .

هوامش :

(١) كرمبا : مسبة بالاسبانية
(٢) نعم سيدي بالاسبانية
(٣) كيف لا ؟ بالاسبانية .
(٤) يشير الشاعر هنا الى اسمه المكون من اربعة عشر حرفا :
(٥) اشكركم بالاسبانية
(٥) اشكركم بالاسبانية .
(٦) قد يكون المقصود بالاولمب هنا البناية التي كان الحكم القائم اناك يتخذها مركزا له .
(٧) شاعر وخطيب وكاتب كوبي (١٨٥٣ـ١٨٩٥) . مات في معركة دوس ريوس خلال حرب التحرير (١٨٩٥ ـ ١٨٩٨) .
(٨) انتونيو ماسيو : أحد القادة العسكريين الكوبيين خلال حرب الاستقلال .
(٩) معركة انتصر فيها الجنرال ماسيو على الاسبان وكان ذلك في ١٣ تموز ١٨٩٥ .

هموم حارس ليلي

يحيى رباح



١

قال له الطبيب ، وهو يلملم ادواته ويضعها في حقيبة عجيبة الشكل ، تشبه مخلاة الساحر

ـ يجب عليك ان تختار .. المرأة .. ام الجنين ؟

صدمته الكلمات فلم يستطع ان ينطق بشيء ، وواصل الطبيب بصوت بارد متوازن مثل حدى الخنجر

ـ لا اريد ان اقسو عليك ، ولا اريد ان اخدعك.. ولكن الحالة صعبة للغاية .. زوجتك مصابة بأورام خبيثة مزمنة .. وهي اذا عاشت ستظل مهددة بالموت .. بالاضافة الى انها لن تنجب ابدا .

وكان محمد المشنوق طوال حياته ، يكره قسوة الاختيارات الصعبة .. يتحاشاها .. ويهرب منها ، اصيب بجرح في احدى المعارك ؛ كان ذلك قبل سنوات طويلة ، لم يفقد من جراء ذلك عينا او ساقا او ذراعا ولكنه فقد اللياقة ـ هكذا قالوا له ـ ومن يومها تحول من محارب ذائع الصيت ، الى حارس ليلي في المدينة

يتمنطق بسيف من خشب ، ويدور في الليل في الساحات والاسواق ، يطوف بين القصور والاكواخ ، يستمع الى حلقات الذكر وجوقات الغناء وضجيج السكارى في الحانات ، وحين يتأكد ان شيئا لم يمس ، وان كل شيء باق على حاله في المدينة ، يشعر بالراحة .. وبالرضى عن نفسه ، وعندما تنتهي نوبة الحراسة ، يعود الى القبو الذي يسكن فيه حيث تنتظره زوجته .. ليواصل الانتظار من جديد ... وكان زملاؤه يتندرون عليه قائلين :

ــ ان محمد المشنوق يجيد الاذعان .. ويكره الاسئلة .

فيرد عليهم برفق حين يسمعهم

ــ وما فائدة الكلام . انه لا يجلب للانسان سوى المتاعب ..

ثم يمضي ، يغوص في جوف المدينة ، سيفه الخشبي يتمايل على جنبه ، خطواته متباطئة ، وعيناه نصف مغمضتين ، وشفتاه مزمومتان توحيان بانه يوشك ان يفتحهما ليتكلم .. ولكنه لايتكلم .

وفي الحقيقة ، لم يكن محمد المشنوق خاليا من الهموم ، فقد تزوج من امراته قبل عشر سنين ، امراة طيبة نبيلة القلب ، بحث عنها طوال حياته حتى وجدها وارتبط معها بكل الحب والوفاء والعهود المقدسة ، وكان ينتظر ان تنجب له المراة ولدا

ــ لماذا يامحمد المشنوق ؟

هكذا يسأله الحراس الليليون

فيرد عليهم برفق

ــ من اجل ان يتصل ميراث الدم

ــ ميراث الدم ام ميراث العبودية ؟

ــ ان محمد المشنوق يخشى الا يجدوا في المدينة حارسا مثاليا مثله .. ويريد ان ينجب لهم من يخلفه . يضحك من هذه الدعابات ،يضحكون ،يمتلىء ليل المدينة بصدى ضحكاتهم ، لكنهم مثل كل المساكين الذين يتشائمون من كثرة الضحك ، سرعان مايتكدرون ، وينزوي كل واحد منهم في ركن احزانه الخاصة

ظهرت اعراض الحمل في العام الاول ، انتفاخ في البطن ، وتعكر في لون العينين وامتلاء في الثديين ، واعراض اخرى تؤكد الحمل .. لكن هذه الاعراض سرعان اختفت وتكرر هذا الامر ثلاث او اربع مرات دون جدوى .. حتى لقد فقد محمد المشنوق اعصابه ذات مرة

وراح يصرخ كالمجنون

ــ اخبروني ياناس .. اخبروني يااهل هذه المدينة .. ماأسم هذا الشيء الذي يبدو حملا ولكنه ليس كذلك ؟

وقال الناس الذن يعرفونه .. قالوا بدهشة

ــ لا بد ان يكون قد حدث في الدنيا شيء ، فان محمد المشنوق بدا بطرح الاسئلة . وفي ذلك الزمن زمن الانشطارات المتتالية ، زمن الانهيارات والتحولات والاشياء التي لاتستقر على حال ، لم يكن هناك اكثر من الاسئلة .. اسئلة تتكاثر على السنة الجميع ، مثلما تتكاثر الجراثيم بسرعة مذهلة في جرح مليء بالقيح والصديد .

فلقد سقط برج السلاسل ، برج ضخم كانه الجبل ينهض وسط النهر قريبا من منطقة التقائه بالبحر ، تتفرع من البرج سلاسل حديدية ضخمة ، تمتد وسط الماء مثل اذرع قوية تصد الغزاة ، سقط برج السلاسل في يد الصليبيين ، واصبح النهر طريقا مفتوحا الى المدينة .. والى كل الارض

وقال محمد المشنوق في ذهول

ــ ياطبيب .. هذه المراة بحثت عنها طيلة عمري حتى وجدتها .. اعطيتها قلبي .. نسجت معها كل احلامي للمستقبل .. كيف أتخلى عنها ؟ .. وهذا الجنين الذي في بطنها .. انه انتظاري .. اتصال وجودي في الزمن القادم .. كيف اتخلى عنه ؟؟

ولكن الطبيب كان قد القى شواله ومضى ، مثلما كان الوحش الخرافي ، يلقي الفازه على اهل مدينة طيبة

نادى محمد المشنوق بأعلى صوته

ــ ياطبيب ... أرجوك .. انتظر

لم ينتظر .. ومضى ، غاص في جوف المدينة ، لحقه محمد المشنوق كالمجنون ،تابعه وهو مشحون باليأس والرجاء.. بحث عنه فيكل الشوارع والساحات والاسواق ..لم يعثر له على اثر .. وعندما عاد محمد المشنوق الى زوجته التي تحمل في بطنها الجنين ، كانت خطواته متسارعة ، وعيناه مفتوحتان ومتوهجتان بنوع خارق من الذعر ، وكانت المدينة تصدمه بالوانها وجدرانها وسكانها كانه يراها للمرة الاولى ، وعندما وصل الى زوجته ، ركع بالقرب من فراشها ، طوقها بذراعيه ،

ووضع راسه على بطنها يتصنت الى حركة الجنين ... كان محمد المشنوق يقف في النقطة الفاصلة بين انهيار العالم .

٢

ـ وصل الصليبيون
ـ سينهزمون
ـ سفائنهم تغطي وجه البحر
ـ ستغرقهم امواج بحرنا
ـ نزلوا مثل اسراب الجراد الى الشاطىء
ـ ستكون الارض في وجههم سدودا من النيران
ـ انهم يحاصرون برج السلاسل
ـ لن يمروا
ـ لقد سقط البرج
ـ لقد ارتفع صوت اللعنة

وكانت السماء خريفية ، لونها ابيض باهت نصل معدني يتقوس فوق رؤوس الناس جميعا ، ورياح تهب بين وقت واخر ،تدفع امامها في السماء كتلا من الغيوم السوداء ، تتراكض الغيوم في سماء المدينة مثل خيول مجنونة ، مثلما تتراكض هواجس الخوف في احشاء المدينة .

هذه المدينة تصلح للنصر كما تصلح للهزيمة ، كتل من الحجارة ، اكوام من الطين ، وتلال من القش ، قصور واكواخ ومآذن وابراج ، واقبية واسطبلات محشوة بالناس والحيوانات غائصة تحت الاقدام .

هذه المدينة مفتوحة لكل جهات الارض ومغلقة في وجه كل شيء ، يتنفس البحر في وجهها ، ويلتف النهر حول خاصرتها ، وتباع النساء بأثمان خيالية ، نساء مثل الاواني الفخارية الملونة .

وكان الامراء المماليك ، وروءساء الجند الاتراك ، وتجار البضائع المستوردة يقولون

ـ هذه مدينة ملائمة للبقاء

فيرد عليهم خليط البشر الاخرين قائلين :

ـ هذه مدينة ملائمة للانهيار

فيقول محمد المشنوق مستاء

ـ مهما يكن .. لابد من الاستمرار في الحراسة

وتصرخ زوجته بصوت محقون بالغضب

ـ لقد طلبوا مني اخلاء القبو الذي نسكنه ، والانتقال الى السطح العلوي .
ـ هذه علامة الحرب
ـ دائما يفعلون هكذا .. في الحرب نصد عنهم بلحمنا السهام النارية ، وفي السلم نفرش لحمنا سجادا لاحذيتهم
ـ اسكتي يا امراة .. هذه دعوة للتمرد في زمن الحرب .

ولقد سقط برج السلاسل ، وانتشرت الاخبار في المدينة بان المحاربين هناك وعلى راسهم قائدهم جمال الدين الكناني ، كانوا قد استنجدوا بالملك بعد قتال وصمود دام مائتي يوم وليلة ، ولكن الملك كان مشغولا عنهم ، بتوزيع الدنانير الذهبية على امرائه المؤيدين ، وتوزيع السموم على امرائه المعارضين ، حينئذ لجأ المحاربون في برج السلاسل الى طلب النجدة من الامراء المماليك ، وروءساء الجند الاتراك .. ولكن هؤلاء كانوا منهمكين في حشو قصورهم بما خف حمله وغلا ثمنه .. ولم يكن هناك اثقل من الارض ولا ارخص من الارض ، فكان ان استنجد المحاربون بالتجار . .ولكن هؤلاء كانوا ينتظرون الفرصة لبيع لقمة الخبز بعشرة امثالها .

وقال محمد المشنوق ، يتحدث الى زملائه الحراس خلال نوبة الحراسة

ـ انا اعرف جمال الدين الكناني
ـ **كيف ؟**
ـ حاربت معه قبل سنوات طويلة
ـ هـه .. ماذا عن الرجل
ـ انه ليس مملوكا .. وليس تركيا .. ابن هذه البلاد .. حارب في كل معاركها ويحبها
ـ لو تأخذنا اليه
ـ والمدينـــة .. ؟
ـ انها سفينة تغرق

وكان هذا هو حديث الناس في المدينة ، يتحدثون عن الملك الذي لابد ان يتدخل ، وعن جمال الدين الكناني الذي انتشر مع جنوده في الارض ، قائلا بان حماية المدن تتم خارج الاسوار وليس داخلها ، وعن الصليبيين الذين يقول البعض عنهم ، ان الاستسلام لهم لن يؤدي الى اصابة المدينة باي مكروه ، وكانت المدينة ترتج وترتطم وتتمزق الى اشلاء وشظايا مثل آنية من الزجاج ، في المساء حديث عن السلم ، وفي الصباح حديث عن المجابهة بشر يأتون الى داخل المدينة ..واخرون ينطلقون خارجها ومتاجر اخرى تعرض قلانسهم كاحدث صيحة في دنيا ومتاجر اخرى تعرض قلانسم كاحدث صيحة في دنيا الازياء .. ونساء يتحدثن عن وحشيتهم وتمثيلهم بالجثث ونساء يبحثن عن نوع العطور التي تلائمهن ،وكان المصلون يرددون الدعوات وراء من يعتلي المنبر ، والمصلحة من يصك باسمه النقود الجديدة .. وكان الاعداء يقتربون.

٣

ـ من اين نبدأ .. من قاع الواقع ام من قمة المكابرة ؟

هكذا اطلق جمال الدين الكناني السؤال ، لم يكن هو نفسه يدري ان كان يطرح السؤال على نفسه ، ام على جنوده المتعبين

ـ لم نهزم .. ولكنهم خذلونا .

يسير النهر في مجراه الواسع متباطئا ، كانه يلقي نظرة متمهلة على السهول الفسيحة من حوله ، والقــرى الصغيرة الوادعة التي تغسل اقدامها في مياهه العذبة

وتطفو على وجه الماء الشفاف اوراق نباتات البردي ، كأنها وريقات منزوعة من كتاب الحب والسكينة ،ويتناغم صوت النهر ، فيبدو مثل مواويل مفعمة بالاشـواق الغامضة ، وموغلة في القدم والاستشراق ، ثم فجأة ، وفي نقطة متوقعة وغير متوقعة في الزمان والمكان ، يضطرب النهر كأنما مسته الحمى ، يتحول الجريان الهادىء الى اندفاع عنيف ، ويتحول الغناء الى هدير .. ويسقط النهر ، يسقط من اعلى الى اسفل ، تتمزق جدائـل الماء، يلتوي عنق النهر مثلما يلتوي عنق جواد يقفزمن فوق سور المذبحة الى حلبة الموت ، ترتطم الحجارة وكتل الصخور ببعضها ، يفور طين القاع ، ويصبح هذا المنحدر القاتل ، خطوة واحدة يمكن القفز عنها بوثبة واحدة ، وانشطارا في الزمان والمكان لايمكن اتصاله ثانية .. ولكن النهر لايضيع سرعان ما يعثر على مجراه ثانية .. يسير منهكا وباسما متباطئا .. والمدى امامه الى نهاية المدى

ـ لم نهزم .. ولكنهم خذلونا .

وجوه مدفونة في الغبار ، واقدام غائصة في الوحل وعيون مليئة بالشتات والضياع ، واصواتهم تتصارع مثلما ينتثر الدم من اللحم البشري لحظة الذبح .

ـ لا فرق .. لا فرق .. مادمنا نفكر كيف نجتاز المنحدر القاتل .

كان يتحدث اليهم وهو يقف فوق نتوء بارز من الارض جسمه ضامر كالمهر ، وعيناه غاضبتان وحزينتان وصوته مشحون بالانكسار والتجاوز ،

كان يبحث عنهم ، يبحث في بريق عيونهم ، وفي حشرجة اصواتهم ، عن تلك الجذوة من الرغبة في الحياة المغلفة بانفجارات الرغبة في الانتحار .

ـ نبدأ من المنبـع .

وقال يحدث نفسه « في زمن الصعوبات ، لابد من العمل على انقاذ شيء ما مهما كان صغيرا .. انقاذ شيء من اجل انقاذ كل شيء .. شيء يجب انقاذه وتخليصه من بين براثن وحش الانتحار ، ومن بين براثن وحش الهزيمة والتسليم »

ـ نكمل الشوط الى المصب

كانوا في عهدته الرسمية ارقاما ، كانوا في عهدته الرسمية ارخص من الخيول ومن السيوف ومن علف المواشي ولكنهم كانوا في عقلـه وقلبـه مادة الحياة وهدفهـا واغنياتها الجميلة .

ـ نحتمي وراء اسوار المدينة .

هؤلاء هم كل ماتبقى من جنوده الذين حاربوا معه ، سوف يلعنهم بعض الناس لانهم لم يموتوا .. ويلعنهم البعض الاخر لانهم اثخنوا بالجراح الى هذا الحد .. وقال جمال الدين الكناني ـ سننتشر في هذه الارض ،سيلاحقنا الاعداء بفعل انتصارهم ، وسنلاحقهـم نحـن لاننـا لانملك ارضـا اخرى نهرب اليها ، .. ولن يتوقف شيء .

وقرعت الطبول في المدينة ، وانتشر المنادون فوق المآذن والابراج ، وفي الشوارع والاسواق والساحات العامة .. اصواتهم تنادي مشحونة بقوة الانذار ورجفة الاستغاثة

ـ ياأهل هذه المدينة .. يافرسانها الشجعـان وجنودها البواسل .. هبوا للدفاع عن مدينتكم .. فالمدينة اصبحت محاصرة .

يعربد الخوف في احشاء المدينة ، وحوش خرافية سوداء تنفلت من كهوفها السرية دفعة واحدة ، يتراجع الناس من الاطراف وينحشرون في كومة واحدة ، والجنود فوق الاسوار امامهم العدو ، وخلفهم مدينة تنكفيء على نفسها ، يرهقهم اليأس مثل عصافير صغيرة يحاصرها الثلج ، وينقطع ذلك الخيط الوهمي الذي كان يشـد الاشياء الى بعضها ، وجمال الدين الكناني مع جنوده يزرعون الارض الواسعة بالكمائن للصليبيين ، وينصاع الناس في ليل المدينة المحاصرة

ـ هل يأتي الينا ام نذهب اليه ؟

ـ المـوت ؟

ـ لا

ـ العدو ؟

ـ لا

ـ من هو ؟

ـ جمال الدين الكناني

ـ قال ان الاسوار لاتحمي مدنا

ـ هذا حق

المماليك والاتراك لا يدافعون

ـ هذا صحيح

ويبحث الناس في ليل المدينة المحاصرة عن محمد المشنوق،

ـ انت تعرفـه

ـ قل لنا ماذا نفعل

يبحثون عن محمد المشنوق ، يجدونه هائما في ليل المدينة المحاصرة ، سيفه الخشبي يتمايل على خاصرته مثل ساق مبتورة ، وعيناه مفتوحتان بذعر صارخ ، وهو نفسه يصرخ مثل حيوان مذبوح

ـ اخبروني ياناس ... اخبروني ياأهل هـذه المدينة .. ماذا يتوجب على ان اختار .. المرأة .. ام الجنين الجنين ؟

مدخل لدراسة

الكاتب المسرحي صفاء مصطفى

■ احمد فياض المفرجي

يعد صفاء مصطفى (١٩١٣ ـ ...) من تلك الشخصيات المستنيرة التي تحتل ضمن مرحلتها مكانة متميزة لقاء الدور الذي كانت تمارسه في اضاءة وعي وتعميم علم أو فن ، رغم المجابهات الاجتماعية المعقدة التي كانت تحول دون تدفق الافكار المحملة بالجديد

وفي ذهني أن العتمة الاجتماعية التي كانت سائدة في العراق خلال الثلاثينات قد اعاقت مسيرة النشاط الفني وحالت دون تفجر المواهب ، بما اشاعته من ارهاب ابوي وتحريض عشائري واستفزاز صبياني ! . وتصوروا . في اطار هذه الحالة كم تعذبت نفوس أولئك الرجال والفتيان الرواد الذين ساروا في درب الفن بكل اشكاله وبمختلف فروعه .. وفي البال اسماء عديدة ضحت باموال واخترقت حواجز ، وتحصنت أزاء « النكات » و « الشتائم » . ! لتحقق هواية وترسم معلما على طريق نهضة الوطن ورقي الشعب *.

ولعل اختيار صفاء مصطفى في مطلع الاربعينات السفر الى المانيا بغية دراسة الموسيقى ، هي مسالة بالغة الاهمية ، رغم انه ابدل هذا الاختيار بعد بضع سنوات ، وهو في الغربة ، بموضوع آخر ، واعني به « الادب المسرحي » الذي أهله فيما بعد ، وعند العودة الى بغداد ، لان ينتسب للتدريس في فرع التمثيل الذي اسسه حقي الشبلي بمعهد الفنون الجميلة في مطلع الاربعينات .

وكان صفاء مصطفى قد مهد لدخوله الى معهد الفنون الجميلة باصدار مسرحية « كاترين » وطبعها في بيروت (عام ١٩٣٨) وضمنها موضوعاً كن مثيراً ـ في حينه ـ للاوساط الادبية والفنية ، ومستفزا للشخصيات الواقعية التي تناولها بمسرحيته التي أساء بعض من كتب عنها مؤرخاً وناقداً لها ولاعمال كاتبها ..

لقد تتبعت مجموعة غير قليلة من الكتابات التي ظهرت عن النشاط المسرحي « في العراق » وفيها اشارات الى « كاترين » صفاء مصطفى ، وأول ما يلفت انتباه الباحث في هذه المصادر ، أن للدكتور عمر الطالب نصيباً كبيراً في دراسة هذه المسرحية ، التي يصنفها الجميع ضمن المسرحيات الاجتماعية . ووقفت أيضا عند اتهام يوجهه الدكتور الطالب الى « كاترين » ومفاده : ان هذه المسرحية متاثرة بمسرحية من اقتباس يوسف وهبي عرضها على المسرح في العراق اثناء زياراته الفنية المتكررة غير ان الدكتور لا يشير الى هذه المسرحية التي اقتبسها يوسف وهبي وتاثر بها صفاء مصطفى !

يشير الدكتور الطالب الى ان احداث مسرحية « كاترين » تعيش (.. في جو رومانسي مفعم بانفاس الحب المنيف الجامح ، حيث تدور الأحداث في بيئتين زمانية ومكانية غامضتين ، والكاتب لا يبالي بكل ذلك ، ولا يابه به لما جره على المسرحية هذا الاهمال في تخطيط البيئتين الزمانية والمكانية من انفراط عقد الحوادث وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذه الحياة الطبيعية التي تحياها ، الا باوهى الاسباب والحادثه الرئيسيه في المسرحية هي حادثة الحب ـ والتلخيص للدكتور الطالب ـ بين « كاترين » النموذج و « حسن » الرسام الذي يهيم بها حباً . ويكاد الحب يثمر لولا اقحام شخصية اخرى هي شخصية يحيى المخرج والممثل المسرحي الذي يقنع كاترين بان تشترك في تمثيل مسرحياته ، وتتزوجه كاترين بعد زمالة قصيرة في العمل ، ولكن القدر يعترضه ، فيضع في سبيله صديقه الشاعر (خليل) فيخنق يحيى زوجته فوق خشبة المسرح اثناء تمثيل مسرحية « عطيل » لانه يظن فيها الخيانة مع صديقه ثم ينتحر .)

وبعد هذا التكثيف القاسي ، نجد الدكتور الطالب يعيب على مسرحية صفاء مصطفى ، لان « كاترين » هي المحور الذي دارت حوله الاحداث والشخصيات الرجالية الثلاثة « حسن ويحيى وخليل » و (لا نجد في المسرحية اثراً لغير هذه الشخصيات الاربع ، فلا شخصيات ثانوية اطلاقا وشخصيات المسرحية هزيلة باهته ضعيفة الكثافة اشبه بالاشباح منها بالشخصيات الانسانيه .

والمؤلف لا يعنى بتصوير الصراع الذي يحتدم في داخلها . فكاترين مثلا تحب حسن ويبادلها حبا بحب ، ولكنها تتزوج من يحى الذي لا تشعر نحوه باية عاطفة ، وما تلبث أن تغازل صديقه خليل .. وشخصيته خشبية (!) كباقي شخصيات المسرحية التي تحركها يد المؤلف ، وهي لا تبدي حراكاً ولا تحاول أن تستيقظ لتكشف عن حقيقتها الانسانية . !

ويسترسل الدكتور عمر الطالب في دراسته عن « كاترين »



فيرى أن الركاكة تشيع (.. في اسلوب الكاتب ، ويضعف حتى يقارب الاساليب الصحفية ، ويسف الحوار عنده أحياناً حتى يصل الى مستوى الأحاديث العادية . !)

ان الانصاف يقودنا الان ، وفي حدود المهمة المكلف بها هـذا المدخل الى دفع تهمة تاثر صفاء مصطفى بمسرحية ليوسف وهبي لسببين ، احدهما : أننا لم نطلع على مسرحية للفنان العربي ذات مضمون مشابه لمحتوى « كاترين » ، وفي ظني أن هذه المسرحية لو كانت متوفرة حقاً لاشار اليها الدكتور عمر الطالب . والسبب الثاني الذي يحجب التهمة عن صفاء مصطفى هو أن مسرحيته « كاترين » تضم شخصيات حقيقية ، لها وجود معلوم في الحياة الفنية في العراق وبامكان القاريء النابه التعرف على أسماء أصحابها ، وكذلك رسم ملامحها والوقوف على اختصاص كل منها ، الذي عرفت به واشتهرت في حقله وهي ما زالت ترزق وفي قيد الحياة . !

ومن الكتاب الذين تناولوا صفاء مصطفى واعماله المسرحية ، الدكتور علي الزبيدي في كتاب له يحمل نفس عنوان مطبوع الدكتور الطالب وهو « المسرحية العربية في العراق » وقارىء الزبيدي يجده اكثر أنصافاً من زميله الطالب ..

ففي سياق تحليله للمرحله التي ظهر فيها صفاء مصطفى وسع نشاطه المسرحي خلالها .. يقول الدكتور على الزبيدي في بحث اخر القاه امام مؤتمر المستشرقين التاسع والعشرين الذي عقد في باريس عام ١٩٧٣ « .. ان فترة ما بين الحربين ، هي مـرحلة النهضـة المسرحية الاولى في العراق وتبدأ من قيام الحكم الوطني سنة ١٩٢١ وتنتهي بنهاية الحرب العالمية الثانية وكان انشاء المدارس وقدوم الفرق المصـرية والتركيـة الى بغداد ، وتكوين الفرق المدرسـية والمحترفة ، وانتقال اكثر كتاب المسرحيات والممثلين من الموصل الى بغداد من اسباب دواعي تصاعد النشاط المسرحي تمثيلا وتاليفاً » ويذكر الدكتور الزبيدي اسم صفاء مصطفى مع ابرز كتاب هذه المرحله وهم موسى الشابندر ومحمود نديم وسليم بطي ويحى ق . العبد الواحد .. وغيرهم .

ان لصفاء مصطفى نصوصاً مسرحية اخرى عديدة ، لم تنل الشهرة التي أحاطت ب « كاترين » لكونها مخطوطة ولم توفق حتى الان بالدخول الى المطابع وبالتالي الوصول الى القراء والمعنيين . غير ان هذه المسرحيات المخطوطة مثلت على منصات المسارح خـلال عقـد الاربعينات ، مثل « هـذا مجرمكم » و « الوطن والبيت » و « عنتر للايجار » و « عالم جديد » ولصفاء مصطفى مسرحيات أخرى لم نطلع عليها وهي معروفة عند معاصري مؤلفها مثل « طالب من الجنوب » و « موت عقاب » و « مجنونة السر » و « خدش بسيط » و « ميلاد حب » وغيرها .. وكان مخرج بعض هذه المسرحيات هـو الفنان المسرحي الرائد المخرج يحى فائق ..

ولا تفوتنا الأشارة التي بلغها صفاء مصطفى في ميدان التاليف المسرحي والتي جعلت العاملين في صناعة السينما في العراق يعتمدونه كاتباً لحوار افلامهم ،مثل فلم «وردة» الذي أنتجته شركة افلام العراق الحديث خلال الخمسينات واخرجه الفنان يحى فائق ، وفلم « من المسؤول » الذي أنتجته « شركة سومر للسينما المحدودة » وأخرجه عبدالجبار توفيق ولي عن قصة للكاتب العراقي الفقيد أدمون صبري.

وأذا كان لابد من كلمات تقال الان في ، ان هذا المدخل جاء دون ان يغطي مسيرة الكاتب المسرحي صفاء مصطفى ونشاطه الفني .. ودون أن يرفع الغبن عنه . !

وآمل أن يتحقق هذا الطموح في فرصة قادمة أوجب قادرة على على كشف المسار الاجتماعي التقدمي الذي أختطه صفاء مصطفى في كل اعماله المسرحية .. !

المصادر

١ ـ المسرحية العربية في العراق ـ كتاب للدكتور عمر الطالب مطبعة النعمان ـ النجف ـ ١٩٧١ .

٢ ـ المسرحية العربية في العراق ـ كتاب للدكتور علي الزبيدي القاهرة ـ ١٩٦٦ .

٣ ـ الحركة المسرحية في العراق ـ لاحمد فياض المفرجي مطبعة الشعب ـ ١٩٦٥ ـ بغداد .

٤ ـ « كاترين » مسرحية صفاء مصطفى مطبعة الكشاف ـ بيروت ١٩٣٨ .

٥ ـ المسرح العراقي اليوم ـ منشورات مركز الدراسات والأبحاث في المؤسسة العامة للسينما والمسرح ـ مطبعة دار الصياد ـ ١٩٧٨ بغداد .

٦ ـ موجز البحث الذي أعده الدكتور علي الزبيدي الأستاذ بكلية الاداب لمؤتمر المستشرقين التاسع والعشرين الذي عقد في باريس في قاعة السوربون من ١٦ ـ ٢٢ تموز ١٩٧٢ .

٧ ـ مجلة المثقف العربي « عدد خاص بالمسرح » الصادرة عن وزارة الأعلام في بغداد العدد الاول ـ السنة الثالثة ـ اذار ١٩٧١ .

الفصل الاول

المشهد الاول
مرسم حسن

حسن : « منفردا يصلح بفرشاة في يده صورة نصفية لم تتم »

المشهد الثاني

جهاد : « يدخل الغرفة مسترقا الخطى »
حسن : « يلتفت بلهفة » كاترين !
جهاد : « يضحك »
حسن : « بغضب » ألم أمنع عليك مفاجاتي حين أعمل ؟ أخرج !
جهاد : « باستعطاف » دعني انتظر !
حسن : قلت لك أخرج ! انني منتظر زائرا لا أحب ان يراك عندي.
جهاد : « بنبرة حزينة » لماذا ؟ انني أعرف كل زوارك . دعني أتفرج قليلا !
حسن : لا تزد في غضبي يا جهاد ! اخرج ! ان زائر اليوم غريب لا تعرفه .
جهاد : اني أعرفها . كاترين تحبني !
حسن : « بغضب مصطنع » أخرج يا جهاد !
جهاد : « يخرج وعيناه الى أخيه »

المشهد الثالث
ينقر الباب

حسن : « يخف الى الباب ويفتحه »
كاترين : « تدخل »
جهاد : « يدخل وراء كاترين »
حسن : كاترين ! لماذا تأخرت ؟ لقد أطلت انتظاري .
جهاد : « يضحك »
كاترين : « تمسكه »
جهاد : جهاد : « يفلت من يدها ويهرب »
حسن : « يغلق الباب »
كاترين : « تتامله بابتسام »

المشهد الرابع

حسن : « ياخذ كفها بكلتا يديه » لماذا تاخرت ؟
كاترين : « بفتور » لقد جد لي ما أخرني !
حسن : خبريني !
كاترين : ذلك سري . وقد آليت الا ابوح بالسر !
حسن : أي سر يا كاترين ؟
كاترين : انه لا يعنيك .
حسن : كاترين ! لماذا تعذبينني ؟ لماذا تجعلين بيننا سرا ؟
كاترين : أتظنني مطلعتك على كل امري ؟ مستحيل !
حسن : أهذا مبلغ حبك اياي ؟
كاترين « تهز كتفيها » .
حسن : أيخفي الحبيب عن حبيبه امرا ويضمر سرا ؟ هل ذلك في سنة الحب ؟
كاترين : ان في سنن الحب ما لا تعلمه . الحب لا يقبل العلانية !
حسن : « يهز رأسه بكدر » كأنك ما جئت الا للذالك !
كاترين : « بخفوت » ما ذاك ؟
حسن : « بمرارة » ايلامي ! انه لذتك الوحيدة .
كاترين : « بابتسام » كل ذلك لانني لم أطلعك على سبب تاخري ؟
حسن : انه ليس هينا !
كاترين : « تلطم بلطف خده ضاحكة » جهاد أعقل منك ولا ريب . تعال !
حسن : « تتبعها صامتا »
كاترين : « تقف بهيئة التمثال على نحو الصورة النصفية » ابدا ! أهكذا تريد ؟
حسن : « بدهشة » كاترين !
كاترين : « بخبث وتبالة » ماذا ؟ أليس الوضع صحيحا ؟
حسن : « بألم » كاترين ! لقد جئتني اليوم لتعبثي بي !
كاترين : آخ ! لقد نسيت . هكذا ؟ « ترمي بنفسها على الكنبة وتكشف عن ساق » أتريد أن أخلع جوربي ؟
حسن : كاترين ! ما الذي جد لك اليوم ؟
كاترين : لا شيء .
حسن : لماذا تريدين ان نبدأ بهذه السرعة ؟ ما الذي يستعجلك لو دريت ؟
كاترين : لا شيء .
حسن : اذا ... دعينا نتحدث قليلا !
كاترين : فيم نتحدث ؟ لنعلم سبب تأخري عن المجيء ؟
حسن : ليس في هذا وحده .
كاترين : لتعيد علي انك تحبني كثيرا ؟
حسن : « بتأثر » كاترين ! « ينحني على كفها ويقبلها طويلا »
كاترين : « تداعب بالثانية شعره »
حسن : ألست تحبينني ؟

كاترين : بلـي ، أحبـك !
حسن : كثيرا ؟
كاترين : قدر ما تحبني أنـت !
حسن : انني لاشك في ذاك .
كاترين : « بمكـر » وأنا أيضـا !
حسن : أنت أيضا ؟ فيم تشـكين ؟
كاترين : في حبـك ايـاي .
حسن : انني أعبـدك .
كاترين : أكما يعبد الرجال النسـاء ؟
حسن : وشوق ذلك .
كاترين : كيف ؟
حسن : انني أسبح باسمك تسبيح العبد لله ولا انفك اذكرك سحابة اليوم وأحلم بك طيلة الليل .
كاترين : تحلم بي ؟ ارو لي حلما واحدا لاسمعه !
حسن : « بربكة » كاتـرين !
كاترين : الا تريد من يعبر لك رؤياك ؟ لعل أحلامك كلها من ذلـك اللون « تشير الى ظهارة حمراء فوق السرير »
حسن : أي لـــون ؟
كاترين : « تشير بسبابتها الى الظهارة » ذلك الاحمـر !
حسن : لســت أفهـم .
كاترين : ولتكن حمـراء ، انها لك !
حسن : كاترين ! لماذا تلغزين ؟ لم لا تقولين صراحة ما تريدين ؟
كاترين : انني سخية لا أرد يد طالب ولا أبخل على أحد بالاحلام . وانني لاهبها من الناس كل من يريد . انها لهم .
حسن : آخ ! كفى يا كاترين ، لقد فهمت . انك لتطعنين قلبـي في الصـميم .
كاترين : « بدل وفتنة » أنا أفعـل ذلك ؟
حسن : انك لتفعلينه أبـدا .
كاترين : ودون أن الح آثار طعني ؟ لعلي لا اسدد اليك سهامي الا حين تحلم بي في لياليـك !
حسن : « ينهض قائما » كفـاك عبثـا !
كاترين : « ضاحكة » تعـال !
حسن : « يجلس جنبهـا »
كاترين : « تقبله في خـده »
حسن : « يهم بتقبيلهـا »
كاترين : « تشيح بوجهها عنه وتنهض قائمة » فلنبدأ الان !
حسن : « ينهض واقفـــا »
كاترين : كيف تريد ؟ أانتصب أم أضطجع ؟ أتريدني كاسـية أم عاريـة ؟
حسن : « يدنو منها ليضمها اليـه »
كاترين : « تدفعه برفق » اذا ابثنا على هذه الحال من الكر والفر أضعنا الوقت من دون ان نعمل شيئا . هيـا !
حسن : « بجـدة » دعي العمل الان !
كاترين : ولكنني ما جئتك الا لاجلـه .
حسن : انني اليوم تعب شارد البال . دعينا نسمر قليلا !
كاترين : السمر وظيفة غيري . انه فن لا أحسـنه . ان أنا الا مثال !
حسن : أرجـوك !
كاترين : ادع جوادا لتسمر معه . أأدعوه انا لك ؟
حسن : أكذلك ترينني يا كاترين ؟ ألست أصلح لغير السمر مـع الصـغار ؟
كاترين : الولد فتى رشيد ، وساكون أول من يفتتن به اذا ما كبر . انه جميـــل .
حسن : كاتريـن !
كاترين : كل شيء في أخيك يدل على رجولة . الم تطالع عينيه ؟

حسن : كاتريـــن !
كاترين : ألم تر الى ذراعيه ؟
حسن : كفـى يا كاتريـن !
كاترين : انها لم تزل غضروفية العظم ولكنها سـر رجولته .
حسن : « يهجم عليها ويكم بيـنماه فاها » كفـى !
كاترين : « تزيـح بيدها يـده » حتى من أخيـك ؟
حسن : انني أحبك يا كاتريـن .
كاترين : ولكنني ساهرم ويخط الشيب رأسي قبل ان يبلغ أخـوك مبلغ الرجـــال .
حسن : انك لن تهرمي يا كاترين . ستظلين ابدا جميلة تفتنين الرجال
كاترين : وستظل تخافهـم ابـدا .
حسن : ان ذلك لفي دمي ولا حيلـة لي عليه .
كاترين : دمـاء أجسام مريضـة ..
حسن : انتن دودها الذي ينخـر المظلم .
كاترين : أعرف ذلك .
حسن : لماذا تاخـرت اليـوم ؟
كاترين : لعين السبب الذي يستعجلني بالـرواح .
حسن : تروحين ولم يمر على مجيئك الا دقيقـة ؟
كاترين : انها في عمر الحب أطـول من جيل .
حسن : لست افهمك يا كاترين .
كاترين : ألست تحبني يا حسـن ؟
حسن : عرفت ذلك قديمـا .
كاترين : ألست تتحرق طيلة يومك شوقا الي ؟
حسن : بلى يا كاترين .
كاترين : ألم يعذبك تاخري عن الميعاد أشـد العذاب ؟
حسن : بلي ، بلي يا كاتريـن .
كاترين : اذا دعني أذهب ! ألسـت تفهم ؟
حسن : كاترين ! ماذا تريدين أن أفهم ؟
كاترين : افهم ما شئت ودعني أذهب . سنلتقي غدا .
حسن : لـن أدعـك .
كاترين : وبعد غـد ...
حسن : كاتريـن !
كاترين : وكل يوم ... كما تدور الافلاك وكما تطلع الشمس وتغيب ، بميقـات لا يتغير ...
حسن : نغمة سام لم تالفها أذنـي .
كاترين : ولم يتعودها لســـاني .
حسن : نغمة شر تنفث السـم .
كاترين : أ لاتريد ان نبدأ اليوم شـيئا ؟
حسن : ألسـت تحبينني يا كاتريـن ؟
كاترين : ثالث مرة تسالني عن ذلك .
حسن : انك لم تعودي تحبينني اذن يا كاترين ؟
كاترين : لمـاذا « اذن » ؟
حسن : انك لتحصين علي حتى السؤال . أليس هذا دليل الملالة ؟
كاترين : بل العجلة ! لدي اليوم ما يستعجل رواحي . ألـم أقبلك طويـلا ؟ انني أحبـك .
حسن : ولكنك منعت علي ان أقبلك الان .
كاترين : لست بحاجة الى قبلك . أتعرف وظيفة القبلة يا حسن ؟
حسن : وظيفتها التعبير ...
كاترين : عم تعبـر ؟
حسن : عن الحـب !
كاترين : لا يا حبيبـي .
حسن : عم اذا تعبـر ؟
كاترين : ليس عن الحب ...
حسن : عم اذا يا كاتريـن ؟

كاترين : عن الريبـة والخـوف .
حسن : عن الريبـة والخـوف ؟
كاترين : لا يقبل الا من يتهـم قلبـه .
حسن : فيـم يتهمـه ؟
كاترين : في صـدق حبـه .
حسن : « يمسك بهـا » كاتريـن !
كاترين : دعني يا حسـن !
حسن : فانت لا تحبينني يا كاترين ؟
كاترين : هل قلت انا ذلك ؟
حسن : ولكنك قبلتني الآن .
كاترين : احمق ! الا تريد ان اقبلك ؟
حسن : ولكن وظيفة القبلة عندك التعبير ...
كاترين : ... عن الحب ...
حسن : لقد قلت غير ذلك الان .
كاترين : كنت أهـــذي .
حسن : تهذين ؟
كاترين : وماذا يمكن ان يفعل من يحمل على القول كرهـا ؟
حسن : كرهـا ؟
كاترين : وماذا يصنع من تلهب جسده حمى الانتظار ؟
حسن : حمـى الانتظـار ؟
كاترين : « تكشف عن صدرها » دونك صدري المسه بيدك لتتأكد .
حسن : « يحجم قليـلا »
كاترين : تقدم ! انني ما زلت بشرا مثلك !
حسن : « يلمس بيده صـدرها غائبا عن صوابه »
كاترين : كيف تجده ؟ الا يلتهب حنينـا ؟
حسن : « بعزم وحدة » انه دون جسدي حـرارة !
كاترين : ذاك لان حماك رعناء . انزل بيدك قليلا ! «ثم بخفوت واغراء» لا تخشـهما ! انهما حقا عـاج .
حسن : « يضمها اليه بقوة ويقبلها طويـلا »
كاترين : « تستسلم اليـه »
حسن : الا ترحميني يا كاترين ؟
كاترين : ان في الميعـاد لبقية .
حسن : ارجـوك !
كاترين : ترجوني ؟ أرأيتني امد يدي بحاجة اسائل ؟ وماذا عساني ان أصنع لو تكاثر علي الرجاء ؟ دعنا نعمل ! خذ فرشاتك والوانك واوانيـك . لقد آن ان اذهب الى البيت .
حسن : ارجـوك !
كاترين : قلت لك خل الرجاء .. الست رجلا ؟
حسن : لماذا تعذبينني يا كاترين ؟ أهذا جزاء عبادتي وحبي ؟
كاترين : انني أكره هذه العبادة . انها اشبه بعبادة الطامعين فـي الفردوس الهاربين من النـار .
حسن : انني أحبك للحب يا كاترين ولا ابتغي من وراء ذلك اجرا .
كاترين : اذا دعنـي اذهب !
حسن : « بغضب » ان أدعـك .
كاترين : أرجوك ! دعنـي !
حسن : مسـتحيل !
كاترين : بربك ، دعنـي !
حسن : أعلى موعـد غـرام ؟
كاترين : انني لا أعـرف الحب !
حسن : فهربـا منـي ؟
كاترين : « لا تجيب »
حسن : لماذا صمتك ؟ أصدقيني !
كاترين : انني آخر من يصـدق القـول .
حسن : ولكنني أعرفك صادقة لا تكذبين .

كاترين : ذلك لانني لم أتعود الكذب بلساني . دعني أذهب !
حسن : يا للخائنـة الكاذبـة !
كاترين : هل يعجبك الصدق يا حسن ؟ هل انت من دعاة الفضيلة ؟
حسن : انني أكره الكذب على الاقل ، ولا أحب ان أعلن غير ما تضمر نفســي .
كاترين : « بتهكـم » جميـل !
حسن : تسـخرين ؟
كاترين : لا بل أعجـب .
حسن : مم تعجبين ؟
كاترين : منك معلم أطفال وواعظا يعتلي في غير ساعات الوعظ منبره . وداعـا ! « تستقبل الباب »
حسن : كاتريـن !
كاترين : سـنلتقي غدا .
حسن : كاتريـن !
صوت : « من الخارج » رفائيـل ! رفائيل !
كاترين : « تجمد في مكانها ويفتر ثغرها عن ابتسامة »

المشـهد الخـامس

يحيى : « داخـلا » رفائيـل !
حسن : يحيى ! الا ترجع من حيث اتيت ؟
يحيى : « يهلل » ان روح ضحيتك لتحوم ابدا فوق رأسك ، وذلك الجرح المقدس الذي أسلت نجيعه من غير ما حق ليفغر فاه اليوم مستنزلا لعنة السموات عليك !
حسن : يحيى ! دعني بالله من هذيانك .
يحيى : رفائيل ! لقد قربت نهايتـك ودنا أجلك وآن ان تموت . فاستغفر ربك عسى ان يغفر لك وصل له قانتـا : « أبانا الذي في السماء » « يطلقها ضحكة طويلة »
كاترين : « ضاحكة » ما أفتن جنونك !
يحيى : سرقت الفتنة من عينيك وهذا الجيد باون الجليد .
حسن : ألا تخرج يا يحيى !
يحيى : رفائيـل !
حسن : يحيى ! أرجـوك !
يحيى : صـل يا رفائيـل !
حسن : يحيى ! لقد رجوتـك .
يحيى : اذا دهم الموت لم ينفع الرجاء . قم صل لله !
حسن : قلت لك أخـرج ودعنـي !
كاترين : لخير أن ندعه يا يحيى ونخرج انه اليـوم على شر حاله . « تهـم بالخـروج »
حسن : « يمسك بها » كاتريـن !
كاترين : دعني ! لقـد نفـد صبـري .
يحيى : كاترين !
كاترين : « تلتفت اليه »
يحيى : عزمت عليك بحق الحب ويرده الا ما شعبت كسره !
كاترين : « تفـصحك »
يحيى : بلهيبه الازرق ومذاقه السـائغ العذب !
كاترين : يحيى ! لقد أعجزني مجنون واحد ...
يحيى : يا ملاك السماء اعتملي جنة اثنين !
كاترين : « مشيرة الى حسن » لقد كربتني الطلعة الكاشرة .
حسن : أشـكرك يا كاتريـن .
يحيى : تصفين بالتكشير طلعة الديناء ، يا فسار !؟
كاترين : « ضاحكة » أشـكرك .
يحيى : يا لعجائب الدهر ! متى سخرت كماة من لؤلؤة ؟ ما أنت يا كاتريـن الا كماة .

كاترين : يحيى ! ألا تستحي ؟
يحيى : ان الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضه ..
كاترين : حسن ! أعني عليه !
حسن : كذلك شانه يا كاترين . مرح أبدا .
كاترين : « بحسرة » ليتك كنته يا حسن . يعوز حياتك المرح لتكمل .
حسن : أنا كامل يا كاترين !
كاترين : لولا طول انقباضك .
حسن : لولا عثار جدي .
يحيى : « يضحك »
كاترين : ألا ترى كيف يضحك ؟
حسن : قلت لك انه أبدا كذلك .
كاترين : وماذا يمنعك أن تكون مثله ؟
يحيى : جنونه يمنعه
حسن : « ضاحكا » ألا تذهب الان !
كاترين : كذلك تصفو الحياة يا حسن . بالضحك تصفو .
يحيى : اضحك يا حسن ! واذا ما شق عليك الضحك مرة فتضاحك . تضاحك تضحك !
حسن : على وزن ...
يحيى : تباله تبله !
كاترين : « تضحك »
حسن : هذه نكتة اسجلها لك .
يحيى : لا تنس تسجيل المناسبة واليوم من الشهر !
كاترين : « لحسن » ألا أذهب الان ؟
حسن : ابقي قليلا يا كاترين !
كاترين : « بدلال ورقة » دعني أذهب !
حسن : ومتى تاتين . غدا ؟
كاترين : متى شئت . صباحا أو مساء
حسن : بكري في الحضور غدا يا كاترين !
كاترين : على أن تكون غدا أرق وألطف .
حسن : أما لو كان ذلك في يدي ...
كاترين : « ليحيى » وأنت متى نراك ثانية يا قيصر ؟
يحيى : لن تريني بعد اليوم يا كاترين .
كاترين : « بجزع مصطنع » ولماذا ؟
يحيى : لقد آليت أن أنتحر ظهيرة الغد .
كاترين : لماذا ؟
يحيى : لانني انفقت كل ما معي اليوم . وغدا أموت جوعا
كاترين : اذا جئتني صباحا أعطيتك ما يشبعك .
يحيى : عطاياك لا تشبع جوعان .
كاترين : تقول ذلك امامي ؟
يحيى : لانك لا تجزلين العطاء يا كاترين .
كاترين : العاقل من يمنح بقدر . الى الملتقى !
« تخـــرج »

المشهد السادس

يحيى : يقول المثل السائر : « عبد وحلي في يديه . »
حسن : ماذا تعني ؟
يحيى : أعني انك غبي .
حسن : أنا غبي ؟
يحيى : شديد الغباوة .
حسن : اشكرك .
يحيى : تشكرني أولا تشكرني : انت غبي والسلام .
حسن : يحيى !
يحيى : غبي طبعا .
حسن : ولماذا ؟
يحيى : لانك تجهل نعمتك التي من بها عليك ، وتلك غباوة .
حسن : أية نعمة ؟
يحيى : أليست كاترين نعمة ؟
حسن : « ضاحكا » كاترين نعمة ؟
يحيى : أليست هي نعمة ؟
حسن : بل انها الخطر لا يبقي ولا يذر ، انها الشر !
يحيى : أحمق !
حسن : لاتقل ذلك يا يحيى ! اقسم لك انك تخدع نفسك . كاترين شر لا يعرفه الا من ابتلي به .
يحيى : انها الشر عندك .
حسن : لو انك عرفتها يا يحيى ما قلت ذلك .
يحيى : انا أعرف بها منك .
حسن : ولكنك لا تعرف منها غير هذا الظاهر الخلاب : جمالها الفلاب وفتنتها العجيبة . كاترين كشجرة الحنظل ثمرها المرارة .
يحيى : اتسقيها ذوب الصبر وتحابها المن ؟
حسن : مرارتها في دمها يا يحيى ولو سقيتها عسل النحل .
يحيى : كذلك تراها ؟ —
حسن : انها لكذلك يا حبيبي .
يحيى : تراها كذلك وتتعلق باسبابها رغم ذلك ؟
حسن : وماذا عساي أن أصنع ؟
يحيى : سرحها يا بليد !
حسن : مجنون ! تريد ان تقضي علي بهذا ؟
يحيى : أقضي عليك ؟ بماذا ؟
حسن : الا تعلم أنها لحياتي كهذا الهواء ؟
يحيى : ولكنها كشجرة الحنظل ...
حسن : « يقاطعه » ثمرها أحلى « مرارة » من الشهد !
يحيى : أنت مريض يا حسن .
حسن : لست مريضا .
يحيى : ولقد يشفى بك هذا المرض على النهاية .
حسن : رباه ! ومن يكون بعدي لكاترين ؟ لولاها لفتحت لهذا الموت ذراعي ...
حسن : وفوق ذلك .
يحيى : ما أرى الا أن قد دنا أجلك حقيقة !
حسن : يحيى ! انك تخيفني . ذكر الموت يخيفني ويروع قلبي . انني كلما تذكرت الموت ارتعدت فرائصي فرقا ، وتمثلت كاترين تلاقفها الايدي وتحتويها الاحضان بعدي .
حسن : وماذا يخيفني غير ذلك ؟ لقد فكرت في امر الحياة والموت طويلا ، فانتهى بي التفكير الى أن غاية وجودنا هو نصطفي لانفسنا من نحبه ، وما هول الموت في الحقيقة الا فراق ما أصطفيناه !
يحيى : ولقد اصطفيت لحياتك هذه المسكينة تذيقها المر !
حسن : وانها لتذيقني مثل ذلك . كذلك قسم لنا أن نحيا .
يحيى : أية قسمة ؟
حسن : كذلك تشاء الاقدار فتتم المشيئة .
يحيى : انها مشيئتك يا حسن . لماذا تتهم المقادير ؟
حسن : انني ما شئت ذلك .
يحيى : بل انك لتشاؤه .
حسن : انك لتجور في الحكم . أيسعى الى حتفه من له عقل ؟
يحيى : هذه نقطة الخلاف بيني وبينك . ترى هل أنت عاقل ؟
حسن : « ضاحكا » وهل انا مجنون ؟
يحيى : ذلك ما أريد ان أعلمه منك . لقد اختلط علي الامر فما عدت افرق بين الجنة والعقل .

حسن : فرق ما بينهما على ما ارى سلامة منطقي وهذيانك .
يحيى : انا الان اذ أزداد حيرة .
حسن : ما الذي يحيرك ؟
يحيى : سلامة منطقك وهذياني .
حسن : وليس أكثر ؟
يحيى : اذن اذ يعجزني التفريق بين العقل والجنون .
حسن : يحيى ! هل جننت ؟
يحيى : واني لي أن أعلم ذلك ؟ انني لم أعد قادرا على التفريق بيني وبينك . أليس بضدها تتبين الاشياء . فانا يا حسن مجنون ولابد .
حسن : يحيى ! انك في حالة من ثورة النفس يلزمك النوم . قم ارتح في فراشي !
يحيى : أفلا تدعو لي طبيبا ؟
حسن : لماذا ؟
يحيى : لقد بدأ الشك يخامرني في كمال عقلي .
حسن : تعال معي يا يحيى !
يحيى : دعني يا بليد .
حسن : يحيى أؤكد لك انك متعب ، وانك بحاجة الى النوم .
يحيى : دعني يا أحمق ! لم يبق الا ان تبعث بي الى مستشفى المجانين .
حسن : ولكنك مريض يا يحيى .
يحيى : أيتها السموات ! انك لتهذي يا رجل . لقد سلبتك تلك الحمقاء عقلك .
حسن : « ضاحكا » مجنون !
يحيى : « بغضب متوعد » لئن قلتها ثانية ...
حسن : « بجد » كفى يا يحيى ! « يناوله سكارة » خذ هذه دخنها !
يحيى : « يفرك السكارة بين أصابعه ويرمي بها الارض » أتريد ان أهشم كذلك رأسك ؟
حسن : « بحيرة » ما أنحس هذا اليوم ! هدىء من ثورتك يا أخي ، ما الذي جرى لك ؟
يحيى : وماذا يجري لي بعد ؟ ماذا يجري لي أكثر من ان يتهمني مجنون بالجنون ؟
حسن : طيب . انا المجنون يا يحيى .
يحيى : مدهش ! هذا تواضع .
حسن : لقد حيرتني والله . ماذا تريد ان أقول ؟
يحيى : أنت متواضع حقيقة .
حسن : واخيرا ؟
يحيى : واخيرا أنا ذاهب الى مستشفى المجانين .
« يتجه ناحية الباب »
حسن : في أمان الله .
يحيى : « كمن يخاطب نفسه » أينا المجنون لو دريت ؟
حسن : انا ! انا !
يحيى : لا . انا !
حسن : لا ، انا ! انت عاقل .
يحيى : رغم أنفك . « يخرج »

المشهد السابع

حسن : « وحده » مسكين يحيى . لقد تسلمه هذه الثورة الدائمة الى الجنون ، وتلك نهاية كل ممثل .

ـ فترة ـ

المشهد الثامن

جهاد : « داخلا » حسن !
حسن : لماذا جئت ؟
جهاد : في الباب رجل يريدك .
حسن : رجل ؟ ألم يخبرك باسمه ؟
جهاد : لا .
حسن : أطويل هو أم قصير ؟
جهاد : هو الى القصر أقرب . يتأبط كتبا ويحمل عصا .
حسن : قل له يتفضل !
جهاد : « يخرج »

المشهد التاسع

حسن : « يقف امام الرسم مستدبرا الباب »
خليل : « داخلا » يا للفتنة العمياء !
حسن : خليل !
خليل : ما أجمل هذا الوجه يطبعه طابع الشر ؟ انها رائعة . ما هذا النحر ؟ ما هذان هنا بينهما كالقبر يؤوى بعد طول المطاف اليه ؟
حسن : انها لم تكمل بعد يا خليل .
خليل : أرى كل الخير في ان تدعها كذلك . ألا يكفي هذا العالم واحدة تضله ؟ أتريد ان تبتليه بثنتين ؟
حسن : ألهذا الحد تخاف كاترين ؟
خليل : انني أخاف الجمال حيثما كان ، واشفق على هذا العالم من ان يضله فتونه .
حسن : لا تخف عليه فتونه يا خليل . لقد كفيت عالمك ضلالها وتفردت بمرها وحدي أذوقه .
خليل : « وعيناه على الصورة » وتفردت ... وحدك ... تذوقه
حسن : مالك تهمس كمن به مس ؟
خليل : حسن !
حسن : ماذا ؟
خليل : هذا النحر لا يشبه نحر كاترين !
حسن : أي النحرين أجمل ؟
خليل : أرى في هذا النحر وضاءة حسن تخطئها العين في ذاك . وهاته الشفة متى كانت كتلك اكتنازا ! اني لارى في الصورة ما ليس في الاصل .
حسن : « يضحك »
خليل : مم تضحك ؟
حسن : انما أضحك لفطنتك يا خليل .
خليل : قل الحق يا حسن ! ألست ترى في الصورة مياسم حسن خلاب ؟ هذا الخفر ! هذه ليست كاترين . انها يفي في دير .
حسن : « ضاحكا » ما ألعنك ! لقد فضحت سري .
خليل : هذه الصورة تقص علي حكاية .
حسن : انه للقصص الحق . لقد فهمتني يا خليل . وانني لاحاكي مثالا أخطأته في المرأة فوجدته في الطبيعة .

خليل : لقد فعل من قبلك رفائيل بفرويته عين الذي فعلت . أراد ان يرسم « فارنسينا » مرة فاتخذ « فورنارينا » مثالا . وكانت امرأة قاسية الطلعة قد نشل عضداها واطمان منكباها ، ولكنه أحال القسوة وضاءة بما قد كسا العظم باللحم .
حسن : كذلك فعل رفائيل ؟
خليل : ولقد فعلت بمثالك مثله . أردت أن ترسم كاترين كما يتمثلها خيالك ، فعمدت الى هذه الاوصاف العلوية تطهر بها روح كاترين . انه لمزيج غريب ... ليت شعري ..
حسن : « بشدة » خليل ! لا تقلها !

خليل : كلا ، لن أقولها . ولكنني قائل غيرها يا حسن !
حسن : ماذا تريـد أن تقول ؟
خليل : أريد أن أسالك سؤالا .
حسن : سل ما يبدو لك !
خليل : لقد وعدت ان تعرض في « معرض الصور » صورة أرى انهـا غير هذي . ألست مصيبا ؟
حسن : بلـى .
خليل : لانك تخشـى الفضـيحة ؟
حسن : عرفت ذلك ؟
خليل : ولكنها أنانية يا حسن . تستأثر وحدك بالصورة والاصل ؟
حسن : ولكنك تعلم أنها ليست الانانية ، لقد قلتها يا خليل .
خليل : تخاف ان تفتضـح ؟
حسن : ذلك كل ما أخافـه يا خليل .
خليل : « مفكـرا » أظنك على حق « ينظر في الصورة » هذا الجيـد الاجيد ! وهذا الصدر بثدييه النافرين ! وهذه الشـفة المكتنزة الشهية ! انها لتحدث حديث الشهوة المحرقـة الملحـة !
حسن : « بحـدة » خليـل !
خليل : أهي عـار حتى عنـدك ؟
حسن : « يقلب الصورة » دع ذكرها يا خليـل !
خليل : لماذا قلبت الصـورة ؟
حسن : ستراها حين تكمل .
خليل : لعلك تغـار عليها مني ؟
حسن : كـلا !
خليل : بلى ولك الحق . لقد كشفت لي عن كل محاسنها بما ألبستها من جديد ، كاترين شـهية .
حسن : ولكنها حرمت الا عليّ . دع ذكرها يا خليل !
خليل : ذلك أحـزم .
حسن : ألم تكتب جديدا ؟ انني لفي شـوق الى جديدك .
خليل : لقد شغلني ماضي يا حسن عن كل جديد . واني لاستعرضه كل يوم كتابا غير مطبـوع .
حسن : لم لا تنشر هذه الصفحات من ماضيك للناس ؟ دعنـا نقـرأ يا خليـل !
خليل : لقد حفظوا حـق نشرها يا حسـن .
حسن : « ضاحكا » حفظوه أم حفظته ؟
خليل : سيان يا حسن (هم) أو (هن) . لقد حفظ حقـه وانتهـى الامـر .
حسن : بلغني أنك تكتب عن (حب شاعر) ، أصحيح هذا ؟
حسن : عن حب ايهم يا خليـل ؟
خليل : ومتى عنانا أنفسنا نداري هواها ؟ عن حبي يا حبيبي .
حسن : ستكون الرواية عظيمة ولا شك .
خليل : عظيمة او غير عظيمة . انني اكتبها لنفسي .
حسن : تكتبها لنفسك ؟ أفلا تسمح بتمثيلها ليحيى ؟
خليل : لقد آليت الا يمثل فصولها غير ...
حسن : « يقاطعه » غير من يا خليل ؟ من تعني .
خليل : أعني فتاتها . تلك التي ملكت قلب الشاعر وأضلته .
حسن : من هـذه لو أدري ؟
خليل : احـدى بنات حـواء .
حسن : ما أسمها يا خليـل ؟
خليل : « يتأمل وجهه مبتسما » .
حسن : سـمها بالله !
خليل : « يرسل ضحكة قصيرة خافتة ، ويلتفت جهة الصورة المقلوبة »
حسن : ألا تسميها أخيرا ؟
خليل : انني أمـزح يا حسـن .

حسن : بل انك لتجـد .
خليل : لا .
حسن : أنا أعرفـك حين تمـزح .
خليل : أجـد والدهـر يهزل
حسن : انظـر !
خليل : ماذا انظـر ؟
حسن : انك لتعني امرأة بالذات ولكنك تخاف اعلان أمرك .
خليل : « لا يجيـب »
حسن : لعلهـا لا تحبـك !؟
خليل : وأنى لي ان أعلـم ذلك ؟ علي ان يخبرني اليقين أن أهبـه نصـف عمـري .
حسن : « ضاحكا » أنا أخبـرك .
خليل : « قلقـا » أنت تخبرنـي ؟
حسن : أقسم لك انها تحبـك .
خليل : حسن !
حسن : ولعلها تموت وجدا فيك يا خليل .
خليل : لا تقل ذلك بالله ! من تعني ؟
حسن : أعني التي ملكت قلبك وأضلتك .
خليل : « خائفا » تعرفهـا ؟
حسن : « ضاحكا » انني لم أعرفها بعد . ولكنني أؤكد رغم ذلـك انهـا تحبـك .
خليل : « متنفسا الصعداء » آه !
حسن : ما بـك ؟
خليل : ألا تعلم أنـك رعت قلبي ؟
حسن : بمـاذا ؟
خليل : لقد خفت ان تكون عرفتها يا حسن .
حسن : ولماذا يروعك ذلك ؟ انني لم يرعني علمك بحبي كاترين قديما .
خليل : ولكن يروعني ان تعلم بحبي لها اليـوم .
حسن : « مذعـورا » من ؟
خليل : « مستدركا » أعني التي أحب .
حسن : « قلقا » من هذه التي تحـب ؟
خليل : لا ادري . لسـت أحب أحـدا .
حسن : خليـل !
خليل : انـا ذاهب
حسن : « مضطربـا » خليل ! قـل لـي !
خليل : ستعلم بعدئذ يا حسن ...
« يخـرج »
حسن : « يظل جامد النظرة الى الباب ، ثم يعدو الى صورة كاترين ، فيضمها الى صدره بجزع ولهفة ، وبصوت خافت : » كاتـرين !

الفصـل الثاني

المشـهد الاول

« مرسـم حسـن »

كاترين : « وحدها تنتظـر »
« فتـرة »

المشـهد الثانـي

جهاد : « يدخل حاملا قطته » كاترين ! هذه وردة !
كاترين : جهاد ! ألم يعـد بعد أخوك ؟

جهاد : « منصرفا الى قطته » ها ! وردة !

كاترين : جهـــاد !

جهاد : « لكاترين » خذيها « يقدم اليها قطته » قبليها !

كاترين : جهاد ! ألا تعلم متى يرجع حسن ؟

جهاد : وردة ! « يضرب قطته » ألم أنهك عن العض ؟ « لكاترين » وردة تحب المداعبة وتعض بالكف . « يضربها ثانية » أذبحك !

كاترين : « تبتســم »

جهاد : « لكاترين » خذيها في حضنك ! « للقطة » وردة ! هذه كاترين !

كاترين : « تأخذ القطة وتضمها الى صدرها بحنان » .

جهـاد : وردة تحبك كثيرا !

كاترين : انها تحبني أكثر مما تحبـك .

جهـاد : وردة لا تحب غير حســن .

كاترين : وهل يحبها هو كما تحبـه ؟

جهـاد : انه لا يطيقها أصلا . لقد أحبها مرة واحـدة أطعمها خلالها الشحم واللحم ، ثم نبذها بعدها ولم يعد يسال عنها .

كاترين : لمـاذا نبذهـا ؟

جهـاد : « مفكرا » لا أدري .

كاترين : لعلها تزعجه حين يعمـل !

جهـاد : مسكينة وردة ! انها كلما دخلت غرفته اخذت عين الوضـع الذي أخذته عندما رسمها ... ثم تظل كذلك حتى يشعر بها فيطردها ويغلق البـاب .

كاترين : « بدهشة » وهـل رســمها حسن ؟

جهـاد : اي .

كاترين : « تشد الضغط على وردة حتى تموء في حضنها ألما وتظفر ».

جهـاد : « يعدو وراء القطـة » وردة !

كاترين : « مخاطبة نفسها » وبعدما قضى وطـرا ؟

جهـاد : « يمسك وردة ويضربها بقسوة »

كاترين : « بلهفة » جهاد ! لا تضربها « تأخذ القطة في حضنها »

جهـاد : « بفـرح » تحبين وردة ؟

كاترين : « تمسح القطة وتقبلها برقة »

جهـاد : تحبينهـــا ؟

كاترين : جهاد ! اذا كنت تحبني فلا تضرب وردة !

جهـاد : وردة لا يغضبها الضـرب ! انها تحبـه !

كاترين : لئن أحبته مرة فقد كرهته اليوم يا جهاد .

جهـاد : لا يا كاترين ! انت لا تعرفين وردة . الضرب يلذ لها كثيرا .

كاترين : لا ياجهاد ! لئن لذ لها قديما فقد كرهته اليوم ولم تعـد تحبه ، كن أرفق بها والطـف !

جهـاد : « يضحك ، ويعمل حركة يخيف بها قطته » هو ودد !

كاترين : « تحول بين القطة وبينه » يجب ان تتعلم الرفق بالحيوان يا جهاد . يجب ان تكون ابدا رفيقا رحيما !

جهـاد : حتى بالحيـوان رفيقـــا ؟

كاترين : بكل حـي رفيقــا !

جهـاد : حتى القطط ؟

كاترين : حتى بها ! يجب ان تحب الحيوان وألا تحمله فوق طاقته يا جهاد . دارها بالمعروف واطعمها ولا تضربها !

جهـاد : حتى الكـلاب ؟

كاترين : حتى الكـلاب !

جهـاد : حتى العقـــارب ؟

كاترين : حتى العقارب يا جهاد ! كن رفيقا بكل ذي قلب !

جهـاد : واذا ما نبحني الكلب أو هجمت القطة لتسرق لحمة مـن يدي ، أفلا أضرب تلك القطة او ذلك الكلب ؟

كاترين : اذا نبحك الكلب فداعبه او دعه ! واذا هجمت عليك القطة لتاكل خبزة في يدك أو لحما ، فاعلم انها تجهل تمـــام الجهل قوانيننا الخلقية ولا تقصد بذلك الى غير شبعها يا جهاد ! أي أننا يجب علينا ان نغفر للجائع شراسته اذا كان حيوانا وان نقاسمه ما بين أيدينا اذا كان مثلنا أنسانا . هل فهمت يا جهـاد ؟

جهـاد : اي ! أعطي القطة الجائعة خبزا ، والسائل ... أنهره ؟

كاترين : جهاد ! أصحيح أنك لم تفهم ما قلت لك الان ؟ ه

جهـاد : أعطيـه خبـزا أيضـا ؟

كاترين : اي ! وادخله البيت ، ومر من في البيت ، يقـدم له ألـذ ما في البيــت ، هــل فهمت ؟

جهـاد : اي ! فهمت .

كاترين : ألم يعلموك في المدرسة الرفق بالحيوان يا جهاد ؟

جهـاد : لا . انهم لا يعلموننا الرفق بأحد . انهم يعلموننا الاشـياء والاملاء ، والجغرافية والحساب . أنا أحسن التلاميـذ بالجغرافية والحساب !

كاترين : اتحفظ جـدول الضرب ؟

جهـاد : حفظته من السنة الماضـية .

كاترين : ثلاثة في سـبعة ؟

جهـاد : واحد وعشرين !

كاترين : سبعة في تســعة ؟

جهـاد : ثلاثة وسـتين !

كاترين : زين ! أربعين في أربعين ؟

جهـاد : هاي ما ما خذيهـا .

كاترين : « تضـحك »

جهـاد : تسعة في تسـعة واحد وثمانين ...

كاترين : اسمع ! أتعرف عدد أسـنانك التي فمك ؟

جهـاد : « يضـحك »

كاترين : أتعرف عاصـمة السويد ؟

جهـاد : اي !

كاترين : اتعرف عاصـمة الصـين ؟

جهـاد : اي ؟

كاترين : ما هي عاصـمة البرازيـل ؟

جهـاد : فيزوف ! لا مدغشـقر !

كاترين : « تضـحك »

جهـاد : مدريـــد !

كاترين : اسمع يا جهاد ! أتعلم أن دنيانا التي نعيش على ظهرهـا ـ ويزعم بعضهم انها كرة ـ تتالف من ماء ويابسة ، وان في هذا الماء جزرا عائمـة واشباه جزر يحدها المـاء من جهاتها الثلاث ، وان لكل هذه الجزر واشباهها اسـماء غريبة لابد لراسك الصغير من ان يحتوي عليها يوما ؟

جهـاد : ما هي أعلى قمم هيمالايا ؟

كاترين : اســمع يا جهــاد !

جهـاد : ما هي أعلى قمم هيمالايا ؟

كاترين : دعنـي أتكلـم

جهـاد : ما هي أعلى قمم هيمالايا ؟

كاترين : افرســت يا حبيبــي !

جهـاد : « بدهشة » اي والله !

كاترين : اسمع يا جهاد ! ما ضر لو أنهم زعمـوا أرضنا هـذه فرسا مسرجة لا تنفك تعدو في الفضاء وتسبح ، ونحـن على ظهرها ، فوق سرجها المحلى بالياقوت والماس ، نمسك عنانها بيد ونلوح في الثانية بسـوط له دوي الرعـد حين يهزم ، فتنطلق بنا خطف البرق لاهثة صاهلة تجـوز التخوم وتمر بالسيارات مرا ؟ اما كان ذلك ليكون أبدع؟ انه ابدع ولا ريب من فرض كرويتها وكـد الدمـــاغ بالتدليل عليها ! أتعلم ماذا يكافيء مجموع المربعين القائمين على ضلعي مثلث بليـد ؟

جهـاد : « يضـحك طويـلا »

كاترين : « مصطنعة الجد » تضحك ؟ أتعني أنه لا يعنيك ان تعلم ان مجموع ذينك المربعين المنشاين على ما لست أعلم عدده من اضـلاع أي مثلث ، يكافيء ضعف المربع المنشا على نصف الضلع الثالث او الرابع او اضعاف اضعاف ذلك ؟ الا يعنيك ان تعلم ذلك ؟

جهـاد : « يضـحك طويلا »

كاترين : طيب ! اسـمع !

جهـاد : « يفرق في الضحك من جديد »

كاترين : أتعرف اسم القائد الذي فتح الاندلس ؟

جهـاد : « بحمـاس » اي !

كاترين : ما أسـمه ؟

جهـاد : طاغـور !

كاترين : « تضـحك »

جهـاد : كاترين ! أنا أسـالك .

كاترين : سـلني !

جهـاد : أتعرفين ماذا أنـت ؟

كاترين : أنا كاتريـن !

جهـاد : أعرف ذلك . ولكن ماذا أنت ؟

كاترين : انا صبية ! انا أحلى منك وأعلم وأكبر وأعقل .

جهـاد : أعرف ذلك . ولكن ماذا أنت قبل كل هذا ؟

كاترين : أنا مثال . أنا قطة نصيبها ان تنبذ وتطرد بعدما يحتويها اخـوك .

جهـاد : أعرف ذلك ... ولكن ماذا ؟ ماذا أنت ؟

كاترين : أنـا انـا ...

جهـاد : « نافد الصبر » ألا تعرفين ؟

كاترين : « مبتسمة » لا يا جهاد . قل لي أنت ذلك ! ماذا أنا ؟

جهـاد : حيوان ! كيف لا تعرفين ؟

كاترين : « محملقة عينيها » مـاذا ؟

جهـاد : حيـوان !

كاترين : « بغضب كذب » جهـاد !

جهـاد : « بانتصار » كلنا حيوانات . انت وحسن وأبي وأمي ... وانا .. أنا أيضا حيوان ، ولكننا حيوانات ناطقة .

كاترين : من علمك هـذا ؟

جهـاد : المعلم عبدالكريم افنـدي

كاترين : وماذا قال هو عن نفسه ؟ أهو حيـوان ايضا ؟

جهـاد : لا ! اي اي . حيـوان ناطـق .

كاترين : واخوك حسن ؟ أهو حيوان كذلك ؟

جهـاد : كلنا حيوانات .

كاترين : « بهمس ضعيف » كلنا حيوانات ! « تطرق » .

جهـاد : ناطقة ... ناطقـة !

المشـهد الثـالث

يحيى : « داخلا » كاتريـن

كاترين : أهــلا .

يحيى : وأين رفائيـل ؟

كاترين : لا أعلـم .

كاترين : « تهـز كتفيهـا »

يحيـى : ماذا جـرى ؟

كاترين : لا شيء . كنا نتحدث انا وجهـاد .

يحيى : فيم كنتمـا تتحدثـان ؟

كاترين : في أحدث نظرية ! اكتشفها العلـم .

يحيى : يالله ! ما هـذه النظريـة ؟

كاترين : جهاد يقول انك حيـوان .

يحيى : « يجفـل » أنـا ؟

كاترين : هو قـال ذلك .

يحيى : جهـاد يقول ذلك ؟

كاترين : وزاد على ذلك انك لولا فضل انله عليك بالنطق القويم ، لكنت كهذه البهيم : تثير الارض وتسقي الحرث وتحمل المتـاع .

يحيى : « ضاحكا » لقد كدت واثله أصـدق .

كاترين : « بجـد » أفلم تصـدق ؟

يحيى : ماذا أصـدق ؟

كاترين : انك حيـوان !

يحيى : « باستنكار وعتب » كاتريـن !

كاترين : انني لست أمزح . أنت حيوان وحسن حيوان

جهـاد : لا ، حيـوان ناطـق !

كاترين : ناطق او غير ناطق ، ما هو الفرق بين الناطقين والبكم ؟

يحيى : اظن ان النظرية لم يخترعها غير هذا الرأس يا كاترين « يشير الى رأس كاتريـن » .

كاترين : صدق أن الذي أدرك هذه الحقيقة رأس بحجم كرة اليـد قد لا تصـدق انه رأس جهـاد

يحيى : كاترين ! تسمينها حقيقة ؟

كاترين : أفليست هي حقيقة ؟ ألستم حيوانات يا يحيى ؟

جهـاد : ناطقـة . ناطقـة !

يحيى : « يهجم على جهـاد » أخرج يا أحمـق !

جهـاد : « يغادر المرسم وهو يضحك »

المشـهد الرابـع

كاترين : لمـاذا تغضـب ؟

يحيى : الا يغضب أن أدعى حيوانـا ؟

كاترين : وأي عـار في ان تكونـه ؟

يحيـى : ألا يغضبك أن تسـمي حيوانا ؟

كاترين : لا . أنا حيـوان مثلك .

يحيـى : « بغضب » مثلـي ؟

كاترين : مع فـرق في الحيوانيـة طبعـا .

يحيـى : ما هذه المعابثة الثقيلـة ؟

كاترين : « ضاحكة » أيغضبك ذلك حقيقة أم انت تمـزح ؟

يحيـى : اي مـزاح ؟

كاترين : ولكننا ميزناكم بالنطق وتلك رأفـة .

يحيـى : شكرا .

كاترين : ولولا هذه الرأفة لقلنا خرسـاء أيضـا .

يحيـى : اشـكرك يا كاتريـن .

كاترين : لمـاذا تشـكرني ؟

يحيـى : انك لتحترمينني كثيرا .

كاترين : ولكنني لم أعن ايـاك وحـدك .

يحيـى : فمن عنيت غيـري ؟

كاترين : عنيت حسنا وكل الرجـال .

يحيـى : « بتهكم » كلنـا حيوانات ؟

كاترين : لا يعني مشيكم على اثنين ومشيها على أربع انكـم خيـر منهـا .

يحيـى : أليسـت هذه جريمـة ؟

كاترين : انها حقيقـة .

يحيـى : أرجوك . هلرك مـر لا أسـيغه .

كاترين : انك لتهرب من الحقيقـة .

يحيـى : أهرب من أية حقيقـة ؟

كاترين : تهـرب من حيوانيتك .

يحيى : « مذهلا » يا لصواعق السماء !

كاترين : بدأنا نمثل ؟

يحيى : اسحبي كلمتك يا كاترين !

كاترين : لقد خرجت ولن تعود .

يحيى : « يهجم عليها » اذا فقد آن ان تموتي ! صلي لله يا ديدمون!

كاترين : ويلي ! الرحمة يا عطيل ! ارحمني أيتها السموات !

يحيى : ديدمون ! اذا حم الاجل فما له من دافع ، هذه مشيئة الله .

كاترين : أفلا ترحمني يا عطيل ؟

يحيى : كلا يا ديدمون .

كاترين : اذا فليرحمني الله !

يحيى : آمين !

كاترين : « بنغمة مبتهلة حزينة » آمين « تطرق »

يحيى : « بفرح ودهشة » كاترين !

كاترين : « تجفل » لقد افزعتني يا يحيى .

يحيى : كاترين !

كاترين : ماذا جرى لك ؟

يحيى : لقد وجدتها ؟

كاترين : « بحيرة » وجدتها ؟

يحيى : وجدتها !

كاترين : من ؟ ماذا ؟

يحيى : لقد وجدتها يا كاترين . لقد وجدتها أخيرا .

كاترين : هل جننت ؟ ماذا وجدت ؟

يحيى : وجدت التي خلقت لتكون عظيمة .

كاترين : من هذه ؟

يحيى : انها أنت يا كاترين !

كاترين : أنا ؟ ماذا تعني ؟

يحيى : أعني انك انت ذلك المثل الاعلى الذي قد طالما نشدته . اياك اعني يا كاترين !

كاترين : أي هذيان هذا ؟

يحيى : كاترين : أرجوك ، افهميني !

كاترين : ماذا تريد أن أفهم ؟

يحيى : افهمي انك ما خلقت الا لتكوني عظيمة .

كاترين : « ضاحكة » أنا وعظيمة ؟

يحيى : « بحدة » لا تضحكي يا كاترين ! انك لم تخلقي الا للمجد يطاطيء لك وهو فخور .

كاترين : وتريد ألا أضحك من هذيانك ؟

يحيى : انني لا أهذي يا ورهاء . الا ترين انني لست أهذي ؟

كاترين : واين هو هذا المجد المطاطيء ؟

يحيى : انه لينتظرك فارغ الصبر ...

كاترين : « ضاحكة » وأين هو مني يا يحيى ؟

يحيى : على المسرح . على المسرح يا كاترين !

كاترين : آها . فهمت قصدك . تريد ان أكون ممثلة ؟

يحيى : ولم لا يا كاترين ؟

كاترين : جميل !

يحيى : تصوري انك بهذه الكينونة تبلغين ذرى المجد !

كاترين : « ضاحكة » مضحك .

يحيى : كاترين ! لا تقولي ذلك . فكري في الامر مليا ثم احكمي بعد ذلك . الا تريدين أن تكوني عظيمة ؟

كاترين : يحيى ! اية عظمة في أن أكون ممثلة يحتقرها الجمهور ويعدها عاهرا ليس أكثر ؟

يحيى : كاترين ! أنت بليدة ولا شك .

كاترين : انك لانت البليد .

يحيى : اسمعي يا حبيبتي !

كاترين : ممثلة ! هيه !

يحيى : دعيني أتكلم !

كاترين : تفضل .

يحيى : ان هذا الجمهور الذي تخافين حكمه قد اعتاد لسوء الطالع الا يرى غير هذه الفئة تعتلي خشبة المسرح تتاجر باسمه وهي عاره . وانه لينتظر بفارغ الصبر يوما يرى فيه امرأة مثلك قد خلقت لترفع من شانه ما وضع ، وتحله المحل اللائق به . هذا الجمهور الذي اتهمته الان بريء مما اتهمته به . وانه ليتطلع الى المستقبل بعيون ملء نظراتها الامل ، وقلوب تطفح بالرغبة في ان ترى ذلك اليوم وتراك على المسرح يكلل رأسك الغار وتنثر من حواليك الزهور . فاسعديه بالنزول عند رغبته يا كاترين يرفعك الى أعلى قمم المجد .

كاترين : « تطرق مفكرة » .

يحيى : فكري في أمرك قليلا يا كاترين ، تري أنك مغمورة في هذا العالم منسية من الناس ، تضمك جدران مرسم ما كان أجدر ان تضمك غير جدره ويظلك غير سقفه ! ألا ترين انك تحكمين على نفسك بالموت وتدفنينها وهي حية ؟ أين طموحك من هذا السجن تغمرك ظلمته وتغلك قيوده ؟ اين مواهبك العظيمة من هذه الجلسة مثالا غير مخلد وروحا غير مجسد ؟ أين ذكاؤك ؟ أين جمالك ؟ أين نبوغك يا كاترين ؟ هذه نعم ما اسرع ما تزول ويخلد الذكر الى ابد الدهر . فأين الذكر الخالد من حياة يقظتها نوم وحركتها سكون ؟ ماذا أعددت لحياتك ولهذا المستقبل المظلم المكفهر ؟ أجيبي ! أجيبيني يا كاترين ! ماذا اعددت من كل ذلك لحياة كاد ان يشملها الخمول ؟ ألا تريدين ؟

كاترين : يحيى ! لقد فتحت عينين أغمضتا طويلا .

يحيى : الان فهمت يا بليدة !

كاترين : ليتني لم أفهم يا يحيى . ليتني ما فهمت شيئا .

يحيى : لماذا ؟

كاترين : لانك أتيتني من عالم خطر علي أن أعرفه .

يحيى : لماذا يا كاترين ؟

كاترين : لانني لست من نسائه .

يحيى : لا تقولي ذلك يا كاترين ! انت مجنونة ؟

كاترين : انا عاقلة أفكر .

يحيى : ليس هذا عقلا . انه جنون . فكري يا كاترين !

كاترين : لقد فكرت .

يحيى : انك لم تفكري يا كاترين . انك لتهذين .

كاترين : أهذي ؟

يحيى : هذا هذيان ولا ريب . انك لا تعنين ما تقولين .

كاترين : يحيى !

يحيى : لو انك فكرت في أمرك وفيما ينتظرك من مجد لما احجمت ولما ترددت . ولكنت اندفعت اندفاع السيل المدمر يزيح كل ما يعترض سبيله . الفن يا كاترين ! المسرح ! انواره المتلألئة ومناظره الساحرة ورائحته النفاذة القوية ! هتاف الجمهور يا كاترين ! اعجابه وحماسه ! قبلاته يرسلها على رؤوس الانامل يتضوع منها اريج حبه وذهاب لبه : التمثيل !

كاترين : « وقد اسكرها الامل العذب » كفى يا يحيى !

يحيى : كاترين !

كاترين : كفى يا يحيى !

يحيى : قولي انك قد رضيت ، قولي !

كاترين : بماذا يا مغفل ؟

يحيى : بما أقدم لك من مستقبل ومن مجد ...

كاترين : « بفرح » يحيى !
يحيى : « مشيرا اليها » أينا الحيوان ؟
كاترين : « بنغمة جديدة » يحيى !
يحيى : ماذا جرى يا كاترين ؟ لم لا تردين ؟
كاترين : « بنغمة اخرى » يحيى !
يحيى : « ضاحكا » تالله انها لعجيبة !
كاترين : وبعد خمول الذكر يكون لي ذلك الشان ؟
يحيى : كاترين !
كاترين : عطورا وسحرا ؟
يحيى : كاترين !
كاترين : « ضاحكة » هتاف وتصفيق ؟
يحيى : « ذاهلا » ما معنى هذا ؟
كاترين : « ضاحكة » قبلات يرسلها الجمهور يتضوع منها الحب واللب ؟
يحيى : كاترين ! ماذا جرى ؟
كاترين : يحيى ! أيكون لمثلي كل ذلك ؟ كله لكاترين ؟
يحيى : كاترين ! لقد وعدتك . صدقيني !
كاترين : لقد صدقتك يا يحيى وانتهى الامر .
يحيى : « بفرح » كاترين صدقتني آخيرا ؟
كاترين : يحيى ! أيكون لي كل ذلك الشان ؟ أنا كاترين ؟
يحيى : أقسم لك يا كاترين . ألم أقسم لك الان ؟
كاترين : يحيى ! رضيت .
يحيى : « بفرح » كاترين !
كاترين : لقد وليتك منذ الساعة قيادي . قدني الى حيث تشاء . قدني !
يحيى : « يضمها اليه بفرح » كاترين !
كاترين : « تطوقه بذراعيها فرحة سعيدة »

المشهد الخامس

حسن : « يدخل »

كاترين : « بقلق » حسن !
يحيى : « ملتفتا » حسن !
كاترين : أين كنت يا حسن ؟
حسن : « لا يجيب »
كاترين : لم لا تجيب ؟
حسن : اخرجي !
كاترين : « بدهشة » حسن
حسن : اقول لك أخرجي !
يحيى : ما معنى هذا يا حسن ؟
حسن : لقد كنت أحسبك أنصح دخلة وكنت غلطان . تفضل !
يحيى : حسن ! ماذا جرى ؟
حسن : « مشيرا بيده نحو الباب » تفضل !
يحيى : هذا غريب ... !
حسن : تفضل .. !
يحيى : « بحدة » لا تنس انني في بيتك .. !
كاترين : ما معنى هذا يا حسن ؟
حسن : « بغضب » أخرجي !
يحيى : حسن ! الا تقول اخيرا ما الذي جرى لك ؟
حسن : وتسألني أيضا ؟
يحيى : أريد أن اعلم ... انك لتطردنا كما تطرد أحقر كلابك .
حسن : أما لو كنتما مثلها وفاءا ... !
يحيى : حسن لا تنسى انك في حضرة امرأة وأنك أمام صديق ...
حسن : انك لم تعد صديقي .
يحيى : فكن ألطف بها يا حسن !
حسن : ذلك شاني ! تفضل ، أخرج !
يحيى : « ضاحكا » هذا والله أعجب ما رأيت ء
حسن : وتقولها دون حياء ؟
يحيى : ولماذا الحياء يا حسن ؟
حسن : الا تعلم ماذا صنعت ؟
يحيى : وكيف أعلم ؟
حسن : ألم تقبل كاترين ؟
كاترين : « تجفل » حسن !
يحيى : « ضاحكا » مغفل !
حسن : « بغضب » ومغفل أيضا ؟
كاترين : لقد كنا نمزح يا حسن !
يحيى : كل ذلك لاني قبلت كاترين ؟
حسن : « لكاترين » كنت تمزحين ؟
كاترين : أقسم ...
حسن : « تأخذه نوبة ضحك شديدة »
يحيى : أيغضبك لهذا الحد أن أقبل كاترين ؟
حسن : « يضحك ... »
كاترين : « مستعبرة ... » لقد أقسمت !
حسن : « ضاحكا » كنتما تلهوان ...
يحيى : حسن تأكد ... !
حسن : « بحدة » دعاني ! لقد تأكدت .
يحيى : كذلك تظن بي يا حسن ؟
حسن : انه ليس ظنا .
يحيى : أهو اذا يقين ؟
حسن : نعم . يقين .
يحيى : وتقولها دون ان يقلك الحياء قبلي .
يحيى : ولكنك تتهمني وتظن الخيانة !
حسن : قلت لك انه ليس ظنا . بهاتين العينين رأيتك تقبلها ، ويكون ظنا ؟
كاترين : « بجزع » حسن !
يحيى : ألا يجمل بك ان تعلم حقيقة هذا العناق قبل ان تثور وتسخط ؟
حسن : أية حقيقة ؟ لقد علمت هذه الحقيقة قديما وكنت على يقين من هذه النتيجة .
يحيى : « بغضب » حسن !
حسن : نعم ! هذه هي الحقيقة ان كنت تطلب حقيقة .
يحيى : أنت دنيء !
كاترين : يحيى !
حسن : لانني ائتمنتك فخنتني يا يحيى
يحيى : انني ما خنتك ولا فكرت في خيانة أحد من قبلك فاخونك .
حسن : ولكنك فعلتها وقضي الامر !
يحيى : ألا ترى أنك دنيء حقيقة ؟
كاترين : يحيى ! أرجوك !
حسن : الدنيء من يخون الذي ائتمنه .
يحيى : « آخذا بتلابيبه » دع ذكر الخيانة والا قتلتك !
حسن : « ضاحكا » وتقتلني أيضا ؟
يحيى : « بثورة » لا تقل أيضا !
كاترين : « جزعة خائفة » يحيى ! انني أرجوك . ألست تسمع ؟
حسن : تخونني وتقتلني ؟
كاترين : حسن ! دع ذكر الخيانة ! اننا لم نخنك أصلا .
يحيى : « يهزه بعنف » قلت لك انني لم أخنك !
كاترين : دع تلابيبه ، يحيى ! أرجوك !
حسن : « ضاحكا » لا تخافي عليه يا كاترين ! أعدك أنني لن امسه .

يحيى : يداك أضعف من ان تقويا على ذاك . أنت جبان .
حسن : أتريد أن أبرهن لك على أنني لست به ؟
يحيى : « يدفعه » تستطيع ان تنتحر .
حسن : « يهجم عليه ليضربه » سأريك انني اقوى على اكثر ممـا تظـن .
يحيى : « يتقي ضربتـه »
كاترين : حسن ! حسن !
حسن : « يحاول ضربه ثانية » دنيء ! سـافل !
يحيى : « يلطمه على وجهه بشـدة » أحمـق !
حسن : « يقع على الارض ويسـيل من انفه الدم »
كاترين : « ترمي بنفسها على حسن » حسن ! « ليحيى » يحيـى ! لم فعلت هـذا ؟
يحيى : « يرمي بنفسه على مقعد معتمدا رأسه بين يديه »

المشـهد السـادس

جهـاد : « داخلا يحمل قطته » حسـن !
يحيى : « يهب فزعـا » جهـاد !
جهـاد : ماذا بأخـي ؟
يحيى : « يضمه اليه » لا شيء يا جهاد . انه دوار بسـيط .
جهـاد : « يدنو من أخيه » حسن ! حسن !
كاترين : « تضم جهادا الى صدرها » لا تخف يا جهاد ! سـيفيق الان . انه دوار .
يحيى : « يخفي وجهه بيديـه »
جهـاد : يحيى ! هل مـات أخي ؟
يحيى : « يبتسم له » لا يا جهاد . قلت لك انه دوار .
جهـاد : وما هـذا الدم ؟
يحيى : هذا من تأثيره .
جهـاد : حسن !
يحيى : « يسند حسنا الى صدره ويدلك كتفيه » حسـن !
كاترين : « تنكمش في ركن الغرفة شـاحبة اللون »
يحيى : حسـن !
حسن : « بصوت خفيت » دعوني وحدي !
يحيى : حسـن !
حسن : وداعـا يا يحيـى .
يحيى : اغفـر لي يا حسـن !
حسن : هذا فـراق بيني وبينـك !
يحيى : حسـن !
حسن : دعونـي !
يحيى : « يترك حسنا ، ويغادر الغرفة ثقيل الخطى مطرق الرأس »

– فتـــرة –

المشـهد السـابع

حسن : كاتريـن !
كاترين : « تدنو منه قليـلا »
حسن : ام فعلت ذلك ؟
كاترين : أؤكد لك انني ما فعلـت شـيئا .
حسن : ألم تقبلي يحيى ؟ ألم تضـميه ؟
كاترين : انني ما انكـرت ذلك يا حسن ، لقد كنا نمثل .
حسن : « ضاحكا بمـرارة » تمثلين ؟
كاترين : أؤكـد لـك أننـا ...
حسن : ومتى كنت ممثلة فتمثلين ؟ أكذلك تخدعينني يا كاترين ؟
كاترين : انني ما خدعتك يا حسن . ألا تصـدق ؟
حسن : كيف أصدق ؟ ماذا أصدق ؟ انه ليس هينا على المرء أن يكذب عينيه . بهاتين العينين رأيتك تطوقينه ، وبهاتين العينين رأيته وقد أهوى على ذلك الفم . ماذا أصدق ؟
كاترين : « بجـزع » هـذه أوهـام يا حسن .
حسن : ألـم تقبليـه ؟
كاترين : « بعـزم » بلى ، لقـد قبلته ؟
حسن : ألم تضـميه ؟
كاترين : بلى ، قد فعلـت .
حسن : ألم تضغطي بصـدرك صـدره ؟
كاترين : « بشـدة » حسـن !
حسن : « بانفعال » ألم يلامس بطنـك بطنه ؟
كاترين : حسـن !
حسن : وذانك الحقـان من العـاج ؟
كاترين : حسن ! هـل جننت ؟
حسن : أجل يا كاترين ! لقد جننت .
كاترين : أليس من الجنـون أن تتخيل ما لم يكن وتظن الظنون ؟
حسن : بل انها الحقيقة . لقد غررت بي رغم حبـي .
كاترين : ربـاه ! صـدقني يا حسـن ...
حسن : « مقاطعا » لست أصدقك بعدما رأيـت ...
كاترين : وتظن انني خنتك ؟ أتظن ذلك حقـا ؟
حسن : لقد رأيت بعينـي .
كاترين : وتحسبني من الضعة بحيث أخونك في بيتك مع صديقك ؟
حسن : انك تحبينـه !
كاترين : أنا أحبـه ؟
حسن : ألم تقبليـه ؟
كاترين : لقد رويت لك الحقيقة يا حسن .
حسن : كنت تمثلين ؟ أهذه هي الحقيقة التي تريدين ؟
كاترين : لقد أقسمت لك يا حسن انها لم تكن غير قبلة . ألم أقبلك قبل ان أحبك اعجابا بفنـك ؟
حسن : ثم أحببتني بعـد ذلك .
كاترين : وما زلـت أحبـك .
حسن : ثم أعجبت بغيري . وانك لتحبينه اليوم فوق حبي .
كاترين : لا ياحبيبـي .
حسن : بلـي يا كاترين .
كاترين : قلت لك انني لا أحبـه .
حسن : انه لجدير بأن تحبيـه !
كاترين : « بخيبة » ما اغباك يا حسن ! انك لتوحي الي حبه من حيث لا تحتسب . ألا ترى انك تفعـل ؟
حسن : « ضاحكا » كأنـك لم تحبيـه !
كاترين : « بتهكم » ما أبلـد غبـاءك !
حسن : ان لي اعينـا ترى وقلبـا يحس ...
كاترين : كلاهمـا أعمى يا حسـن .
حسن : انهما أنفـذ ما يكونان بصـرا !
كاترين : لقد عميا فما يبصران شـيئا !
حسن : كاترين ! أتذكرين اذ سألتك مرة قبلة فمنعتها علي وقبلتني بذلك الحنان ؟ لقد قلت لي ذلك اليوم ان القبلة لا تفصح قلبه . ألا تذكريـن ؟
عما يضمر القلب ، وقلت لي : لا يقبل الا من يتهـم
كاترين : بلـى ، أذكـر .
حسن : لقد أنذرتني ذلك اليوم يا كاترين ، ولكنني لم أشأ ان أفهم

الحقيقة . لقد كنت جبان ، فكان مثلي مثل السـمكة في الماء المسمم : ان لازمته قتلها السم ، وان فارقته خنقها الهـواء .
كاترين : « مبتسمة بتهكم » ما اخصـب مخيلتك !
حسن : أجل يا كاترين . لقد كان علي أن افهم ذلك ، ولكنني كنت أبلـه شديد البلاهـة .
كاترين : ماذا تفهـم ؟
حسن : كيف لم أفهم ذلك التودد وما كنت تخصينه به من عناية !
كاترين : أنا فعلت ذلك ؟
حسن : لقـد طالمـا فعلته !
كاترين : متى فعلته يا حسـن ؟
حسن : من يـوم عرفتـه !
كاترين : ولقد عرفت انني قـد أحببته ؟
حسن : أجل وانه قد بادلك حبـا بحب .
كاترين : « بتهكـم » جميـــل !
حسن : ولقد كنت تتفتحين كالزنبقـة اذ ترينه ، وتزهين !
كاترين : « تغـرق في الضـحك »
حسن : ولقد كانت غايـة أمانيك أن تفتنيـه !
كاترين : « تظل تضـحك »
حسن : وتضـحكين ايضـا ؟
حسن : غبائـي ؟
كاترين : أرأيت ذلك بعينيك ؟ عاشتا يا حسن !
حسن : « بغضـب » كاتريـن !
كاترين : وحين لا يكون يحيى ولا أنظره ، أفما كنت أتفتـح كتلك الزنبقة وازهـو ؟
حسن : كاترين !
كاترين : فانت لا تحبني يا حسن الا حين يكون ؟
حسن : كفـى استهزاء يا كاترين !
كاترين : أراني عندك كقصـبة السبق لا قيمة للظفر بها لولا الغريم !
حسن : كاترين !
كاترين : فهمـت امـرك .
حسن : ماذا فهمـــت ؟
كاترين : فهمت انك لم تحبني ذلك الحب .
حسن : لقد أحببتك صـادقا يا كاترين .
كاترين : لقد احببت نفسـك .
حسن : كـلا !
كاترين : بلى ! ولولا ذلك لم تستجب لمحض الظنون فيطير بحلمـك الوهم . ألم تطردني الساعة من حياتك لئلا يذكرك وجودي بما دعوته خيانة ؟ أليس ذلك لان في هـذا الوجود تذكرة بما نال كرامتك مما تدعـوه تغريرا وغدرا ؟ ذلك كـل وجودي عندك ، وكذلك يحب الرجال ...
حسن : لقد أريتك أني أحبك . ولولا هذا الحب لغفرت لـك تلـك الخطيئـة .
كاترين : فانت ما زلت تعتقد أنني قد قبلته لانني أحبه ؟
حسن : أجل . وانه قد قبلك لانه يحبك ، وانـه ليغريك ليستأثر بحبـك دونـي .
كاترين : فلن اكون لك اذا بعدها التي كنتها طويـلا ؟
حسن : ليـت اني اقـدر .
كاترين : وداعا اذا يا حسن ! « تهم بالخروج » .
حسن : ساذكرك يا كاترين ، واشكر لك ما كنت لي طيلة العهـد ناسـيا كل ما كـان .
كاترين : وداعا يا حسن ! ساعرف كيف أكون فيما يستقبل من ايامي مع هـؤلاء الرجـال .
حسن : « يمسـك بها » مع أيهـم تريدين ؟
كاترين : مع يحيى أو غير يحيـى !
حسن : يحيـى ؟
كاترين : ألسـت احبه ؟
حسن : بلى ، تحبينـه !
كاترين : وساعيش العمر سعيدة بحبه ، وسيعرف هو كيف يحميني من أصـدقائه ، فلا أخونه مع أحد ولا أفضل عليه أحدا .
حسن : كذلك خاتمـة حبـي ؟
كاترين : ذلك ذنبك . ألم يكن من شطل الرأي ان تتركني عزلاء من غير سلاح أتقي به ؟ ولقد وقعت في الفخ ...
حسن : كاترين ! ما الذي أحببت فيه ؟ ألا تخبرينني ؟
كاترين : أوه ! قبحه . ألا يفتن القبـح ؟
حسن : قبحـه ؟
كاترين : وغدره ! ألا يفتن المـرأة الغـدر ؟
حسن : أيتهـا الشـريرة !
كاترين : « ضـاحكة » أتعرف الفرق بين الخير والشر ؟
حسن : الويل لخيانك يا كاتريـن !
كاترين : سأشـقى ! اعرف ذلك . ولكن الذي يعزيني هو علمي بانني لن أسعد معك بعد الذي كان . وداعا يا حسن ! دعني اقبلـك !
حسن : « بدهشـة » تقبلينني ؟
كاترين : ألم أحبك يومـا يا حسـن ؟
حسن : انك ما أحببتنـي يومـا .
كاترين : تعتقـد ذلك ؟
حسن : ولو انك أحببتني حقيقة ما خنتني في بيتي مع صديقي .
كاترين : « تهـز رأسها بمرارة » .
حسن : « منفعلا » لو انك أحببتني صادقة يا كاترين ، لما استبدلت بحبي حبه ولما بعتني بذلك الثمن البخس .
كاترين : « تنظـر اليـه بكآبـة بالغـة »
حسن : ولو انك أحببتني حقيقة ما خنتني في بيتي مع صديقي . وآمن على ما وقفت عليك من عظيم حبـي .
كاترين : « بتأثر » أرى ان قد انتهى بيننا كل شيء يا حسن ، وداعا « تخـرج »
حسن : « يظل واجمـا في مكانـه وعينـاه الى الباب »
جهـاد : ذهبت كاترين !
حسن : « بخفوت » ذهبت كاتريـن ؟
جهـاد : هل انتهيت من رسـمها يا حسـن ؟
حسن : « يثوب الى رشـده » كاتريـن !
جهـاد : « لفطنه » لقد انتهى من رسمها يا وردة ، لذلك ذهبت ولن تعـود .

ـ ســـتار ـ

الفصـل الثالث

المشـهد الاول

في بيـت يحيـــى

يحيـى : « امام مسرح صغير من الخشب يعد مسرحية جديدة »
كاترين : « مستلقية على كنبة تستظهر دورا » يحيـى !
يحيـى : « يلتفت اليهـا »
كاترين : أرى اني لا أقوى على هذا الدور . انه عنيف !
يحيـى : لا تقولي ذلكيا كاترين !
كاترين : انـه صـعب !
يحيـى : انه ليس صعبا يا حبيبتي . لقد مثلت أدوارا كثيرة كانـت كلها اشـد وأعنف . لماذا توحين الى نفسك العجز عن تمثيله وهو هين ؟
كاترين : « بنغمة شـاكية » ولكنـه صـعب !

يحيى : « بضجر » كاترين ! ارجوك . احفظي الدور أولا !
كاترين : لا أقدر . ان الفاظه غريبة ومعانيه سخيفة بالغة السخف
« تستظهر الدور جهرا » :
« هل ترى الان أيها الشرير كيف أستطيع أن أعاملك ؟
« انني لست الا امرأة ، ولكنني أمرأة غاضبة . تجاسر
« على التقدم يخترق هذا الصلب قلبك . آه ، لشد
« ما تغير شعوري ، انني لاسترد الان أنفاسي وأحس
« نفسي قوية كالجواد الجامح ... متوحشة كأنثى
« النمر حين تهجم .
يحيى : كوني في هذا الموقف كالنمرة الهاجمة ...
كاترين : « الى الدير تقول ؟ اني لاشكر لك فكرتك السعيدة ، فبها
« يجد الحب اليائس موئلا يفر اليه .
يحيى : برافو كاترين !
كاترين : « فرحة » هل مثلت جميلا ؟
يحيى : أنت عظيمة يا كاترين . انك أبدا جميلة . ألا تذكرين كيف استقبلتك الجماهير هاتفة حين تركنا المسرح عائدين الى البيت ؟
كاترين : « بتهكم » خلبت لب الجماهير !
يحيى : صحيح ! لقد خلبته .
كاترين : الا لبك .
يحيى : كاترين ! لقد تركتني كالمجنون في ذلك اليوم ! الم اقبل قدميك برغم ما سببتا لي ؟ لقد ركلتني بهما غير مشفقة من ان تصيبي مقتلا يرديني قتيلا . وما اظن امرأة ركلت زوجها كذلك ، حتى « سارة برنار » فقد أخذ عليها النقاد في ذلك المشهد اشفاقها من ان تصيب قدمها بطن الممثل فتقتله .
كاترين : كنت أمثل ...
يحيى : كنت تعيشين في الدور !
كاترين : انني ما زلت على ذلك الشك .
يحيى : أي شك يا كاترين ؟
كاترين : انك لم تمثل في ذلك الدور . لقد جئتها حقيقة يا يحيى .
يحيى : كاترين !
كاترين : انك لتحب تلك الممثلة . ولقد احتلت علي لتنفرد بها محتجا بانك تبتغي اعدادها لمستقبل عظيم . انني ما زلت اذكر
يحيى : كاترين ! حتام تريدين ان نحيا بهذه الوساوس ؟
كاترين : آية وساوس ؟
يحيى : ألم اقل لك انني لا أحب ؟
كاترين : أعرف . أعرف انك لا تحب .
يحيى : انني ما أحببت الا اياك يا كاترين وكانت غلطة .
كاترين : تقول انك أحببتني ؟
يحيى : ألا تعلمين ذلك ؟
كاترين : وانك ما أحببت غيري ؟
يحيى : أو تشكين ؟
كاترين : وهذه الصغيرة ما موقعها عندك يا حبيبي ؟
يحيى : كاترين ! يا بلهاء !
كاترين : يحيى !
يحيى : أو تظنين ذلك ؟
كاترين : انني لست غيرى .
يحيى : ولماذا تغارين ؟
كاترين : شد ما أكره أن تظن في غيرة . انني لا أغار !
يحيى : « يضحك »
كاترين : لقد تعلمت ألا أغار .
يحيى : حديث الغيرة مرعب .
كاترين : طبيعة المرأة دقيقة لا تحتمل غيرة . لا تغار الا كل بلهاء .
يحيى : « ضاحكا » ولكنك غرت الساعة ، ألم تغاري ؟
كاترين : كانت غلطة .
يحيى : وغدا ، وبعده ؟
كاترين : أكون أعقل . سأبعث خلقا آخر جديدا !
يحيى : « يلتفت الى مسرحه ضاحكا » كاترين اليوم غضبى !
كاترين : « منصرفة الى دورها »
« هل ترى الان ايها الشرير كيف أستطيع ان أعاملك ...؟
يحيى : « يلتفت اليها مذعورا »
كاترين : « مستمرة »
« انني لست الا امرأة ، ولكنني امرأة غاضبة .
يحيى : « بحدة » كاترين !
كاترين : تجاسر على التقدم ...
يحيى : كاترين !
كاترين : « رافعة طرفها اليه »
« يخترق هذا الصلب قلبك ...
يحيى : « صارخا » كاترين !
كاترين : ماذا تريد ؟ ألا أحفظ دوري ؟
يحيى : هذه النغمة تزعجني كثيرا .
كاترين : ألا يعجبك صوتي ؟
يحيى : دعيني أعمل يا كاترين !
كاترين : طيب ! أعمل .
يحيى : « يعود الى مسرحه »
كاترين : « بصوت مرتفع قليلا »
« انني لاسترد الان أنفاسي . وأحس نفسي قوية كالجواد
« الجامح ، متوحشة كأنثى النمر حين يهجم .
يحيى : « يلتفت اليها » ألا تدعيني أعمل ؟
كاترين : « تهب واقفة ثم تخطو اليه » متى تنتهي من هذا العمل ؟ قل لي !
يحيى : « بنغمة أرق » انه نشيد مجدا يا كاترين !
كاترين : لقد شاد من قبلك الفراعنة الهرم ، ولكنهم لم يبلغوا قمته الا على أكتاف السبايا ...
يحيى : ماذا تعنين ؟
كاترين : أعني أنك كذلك الفرعون ، وأني احدى سباياك .
يحيى : أنت ؟
كاترين : تريد ان ترفع على كاهلي صرح مجدك .
يحيى : كاترين !
كاترين : وما هو نصيبي من كل ذلك ؟
يحيى : ولكنني أعمل من أجلك يا كاترين . ألم أتزوجك لمواهبك المدفونة كي أبعثها من جدثها يا كاترين ؟
كاترين : أنت تقول ذلك .. ؟
يحيى : وأنت ؟ ألم تصدقيني ؟
كاترين : أصدقك ؟
يحيى : ألا تصدقينني الان ؟ وبعدما نفخت فيك من روحي وبعثتك الى هذه الدنيا من جديد ؟
كاترين : لكيما أدين لك بنعمة البعث ، أليس كذلك ؟
يحيى : ولكنني ما طمعت بشكرك يوما . انك زوجي !
كاترين : زوجك ؟؟
يحيى : ألست زوجي ؟
كاترين : أنا أسألك ذلك . أراني عندك ممثلة تحب وتهجر ليس أكثر .
يحيى : كاترين ! لا تخرجيني عن صوابي . فكري فيما تقولين !
كاترين : انني أفكر .
يحيى : رباه ! كذلك يمضي الوقت في حديث عقيم ؟

كاترين : أرأيت ؟ حديث عقيم . لانه حديثي .
يحيى : ولكنه سخف لا طائل تحته .
كاترين : أنا سخيفة ؟
يحيى : انك لتهذين يا كاترين .
كاترين : الهذيان ! كلمتك الخالدة تجترها في كل معرض .
يحيى : لانني لا أسمع الا هذيانا .
كاترين : انك تحتقر كل من عداك .
يحيى : ما أحسبني فعلت ذلك . انني لا أحتقر أحدا .
كاترين : بلى . وانك لتفعل .
يحيى : اسمحي لي أن أكذب ظنك المرة يا كاترين .
كاترين : انه ليس ظنا .
يحيى : أليس غريبا ألا أجن ؟
كاترين : لماذا ؟
يحيى : لو أنك فكرت قليلا فيما قلت يا كاترين ، لرأيت انك ما قلت شيئا ... ومع ذلك فقد أضعت علينا الوقت ، فما تركتني أعمل ، ولا حفظت أنت شيئا .
كاترين : « ترمي بالدفتر بعيدا » لا أريد أن أحفظ . قلت لك انني أكرهك .
يحيى : كاترين !
كاترين : حياة السجن هذه وراء احتمالي !
يحيى : هدئي ثورتك يا كاترين ! لم كل هذا ؟
كاترين : ألم يكن خيرا لو أنني ظللت التي كنتها قديما ؟ لقد كنت احسن مثالا ، ومع ذلك فما أكثر ما كنت !
يحيى : « بحدة » انك ما كنت شيئا .
كاترين : بلى لقد كنت . لقد كنت امرأة بالاقل .
يحيى : وكان حسن الرجل .. ؟
كاترين : سيان أكانه أم لم يكنه . هو أو غيره ... ان أحدا من أولئك لم يكلفني الخروج على طبعي كأنثى . لقد أحببت قديما من شئت وأحبني كثيرون .
يحيى : كاترين !
كاترين : أما أنت ...
كاترين : أتحسبني راضية بما قسمت لي من حياة ؟ خاب ظنك .
يحيى : انك ما زلت غرة . انك لتهذين !
كاترين : هذيان أيضا !!
يحيى : انك طفلة .
كاترين : لست طفلة . قلت لك انني لا أريد بعد اليوم ان أمثل .
يحيى : « ضاحكا » يا لك من بلهاء !
كاترين : فأنا تعلم أنني لست بلهاء . « تلتقط الدفتر من الارض وتروح تحفظ » .
يحيى : « يهز رأسه ويعود الى مسرحه »

— فترة —

كاترين : يحيى !
يحيى : ماذا تريدين ؟
كاترين : هل أزعجتك ؟
يحيى : « مبتسما » لا يا كاترين . قولي ماذا تريدين ؟
كاترين : « تدنو منه مشيرة باصبعها الى كلمة في الدفتر » يحيى ، كيف تلفظ هذه الكلمة : تهجم أم تهجم ؟؟
يحيى : « مفكرا » أظنها تقرأ مكسورة الجيم : تهجم .
كاترين : « ضاحكة » تتكلم بالظن ؟
يحيى : لست على يقين منها . سأسأل خليلا حين يأتي .
كاترين : أظنها تهجم ، بالضم .
يحيى : « ضاحكا » وأنت تظنين أيضا .
كاترين : لا ، بل أؤكد .
يحيى : تؤكدين ؟ ماذا تؤكدين ؟
كاترين : ... انها مضمومة عين المضارع .
يحيى : هل تحققت من ذلك ؟
كاترين : لا . ولكني أميل الى ضم الجيم .
يحيى : وأنا أميل الى كسر الجيم ، فأينا المصيب فيما يظن ؟
كاترين : أنا !
يحيى : لا تقولي ذلك يا كاترين . هذه اللغة لا يدعي العلم بها غير مجنون .
كاترين : ولكنني أعلم ...
يحيى : لانك مجنونة .
كاترين : أنت المجنون .
يحيى : ولكنك لم ترجعي في تحقيقها الى أحد المعاجم . هل فعلت ذلك ؟
كاترين : لا . ولكنني أؤكد القسم ...
يحيى : « ضاحكا » هذيان !
كاترين : الله ! أراهنك ! هل تراهن ؟
يحيى : ومن يكون الحكم ؟
كاترين : قاموس أو خليل .
كاترين : تركلني أو أركلك .
يحيى : أنا الخسران في هذا الرهان .
كاترين : لماذا ؟
يحيى : لانك ان فزت بالحكم ركلتني دون رحمة . وان فزت أنا به فلني عن ذلك حبي .
كاترين : ولكنني راضية بذلك .
يحيى : وأنا كاره له .
كاترين : فليكن الرهان اذا غير ذلك !
يحيى : قبلة مثلا ؟
كاترين : ولا هذه .
يحيى : لماذا ؟
كاترين : لانني أكون المغبونة وان فزت .
يحيى : أشكرك .
كاترين : انني لا أكذب .
يحيى : أعلم ذلك .
كاترين : الكذب رذالة .
يحيى « لا يجيب »
كاترين : لا يكذب الا الجبان .
يحيى : صحيح .
كاترين : انني أكره الجبن .
يحيى : كفى ! كفى ! لقد فهمت .
كاترين : قل هل يسوؤك ذلك ؟
يحيى : كلا . انه ليعجبني كثيرا .
كاترين : ماذا يعجبك ؟
يحيى : تعجبني هذه الجرأة وانك لا تكذبين .
كاترين : لقد علمني حسن الا أجبن والا أخاف .
يحيى : ألا تكفين عن ذكره أخيرا ؟
كاترين : هل أزعجتك ؟
يحيى : أف ! كفى يا كاترين !
كاترين : « تعود الى دورها تستظهره »
يحيى : كاترين !
كاترين : « ترفع رأسها اليه »

يحيى : الا أفهم معنى ولعك بتعذيبي كانما هو عندك غايـة ما تنشـدين ؟

كاترين : لقد سالتني الساعة الصمت . لن اجيبك .

يحيى : أجيبيني ! ارجـوك .

كاترين : « وعينيها في الدفتر » انني لست آلة تحركها ارادة وتعطلها ارادة . انني لا أتكلم الا حين أرغب .

يحيى : كاترين ! أجيبيني !

كاترين : مسـتحيل !

يحيى : أرجـوك !

كاترين : ترجونـي ؟

يحيى : أريد أن أفهم حقيقة ما غيرك فصيرك غير التي كنتها قديما .

كاترين : انني ما زلت مثلمـا كنت .

يحيى : كلا يا كاترين . انك اليوم غيرك بالامس ، لقد عدت خلقـا جديـدا .

كاترين : انها مشـيئتك . ألم تنفخ في من روحك فتبعثني خاقـا جديـدا ؟

يحيى : كذلك تجزين صـنيعي ؟

كاترين : انني ما فعلت شـيئا .

يحيى : انك لتنبين علي وتتمردين . حتى التمرد عرفته ؟ من علمك هذا يا كاتريـن ؟

كاترين : « بدهشة » تقول أتمـرد عليـك ؟

يحيى : أم انا غلطـان ؟

كاترين : أتدري من يقـول مقالك ؟

يحيى : من ؟

كاترين : هذه اللغة لا يعرفها غير قيصر . أتراني أمة ممن ملكت يمينـك ؟

يحيى : كاترين ! انني ما قصـدت ذلـك .

كاترين : يحيى ! لئن غرك أني وهبتك قلبي مرة ، فليس معنى ذلك انني لم أعـد صاحبة السـلطان عليه . انه لم يزل يـا يحيى ذلك القلب ، أصرفه على ما تشتهي نفسي ويحلـو لعينـي .

يحيى : ما معنـى كل هـذا ؟

كاترين : لـماذا دعوتني متمـردة ؟

يحيى : لانك لم تعودي كما كنت قديما يا كاترين .

كاترين : مـاذا تعني ؟

يحيى : أعني انك تغيرت كثيرا .

كاترين : وهل في ذلك ما يدعو الى الغرابة ؟ كذلك آخرة الاشـياء جميعا . أما تغيرت أيضا ؟

يحيى : أنـا ؟

كاترين : أجـل أنت !

يحيى : وما الذي تغير في يا كاترين ؟

كاترين : لقد تغير كل ما فيك . مرحك الذي فتنتني به لم يعد اليوم الا مرارة . أكان هو عارية يا يحيى ؟

يحيى : « يتأملهـا بدهشـة »

كاترين : كذلك تخدعنـي بمكـرك ؟

يحيى : انني ما خدعتـك يا كاترين .

كاترين : أفلم تكن تلك خديعة ؟ وأمانيك التي منيتني بها يا يحيى، الم تكن شركا أعددتـه لصـيدي ؟

يحيى : هذه ظنـون باطلة يا كاترين .

كاترين : « بتهكم » ظنـون باطلـة ...

يحيى : اقسم لك انها ليست غير أوهام .

كاترين : بل انها لحقيقـة .

يحيى : لا يا كاترين . دعيني أبين لك !

كاترين : لا أريـد بيانا .

يحيى : انك اليـوم غضـبى يا كاترين .

كاترين : اليـوم وحسـب ؟

يحيى : انك غضـبى أبـدا ...

كاترين : لـماذا ؟ انك لا تعلم طبعـا !

يحيى : أعلم يا كاترين . أعلم !

كاترين : تعلـم !

يحيى : دعينـي أتكلم !

كاترين : « تحـدق في وجهـه »

يحيى : أليس الذي يغضبك هو هذا العمل لمستقبلنا لكيما يكون موفـورا عظيمـا ؟

كاترين : اي !؟

يحيى : وانك لا تجدين في الوقت ما يتسـع لغير هذا العمل نمضي فيه نهارنا ، حتى اذا ما فرغنا منه وقد انتهى الليـل ارتمينا على فراشـنا لغوبا ؟

كاترين : اي !؟

يحيى : ذلك كل ما يهيجك طبعا . وأنا أعلم ذلك . ولكن ماذا عن هذه الجماهير يا كاترين ؟ الا ينسيك هتافها لذائذ الدنيـا حين يعلـو ؟

كاترين : هتافها عرض كله يا يحيى ما اسرع ما يزول .

يحيى : فما الـذي يبقـى ويخلد ؟

كاترين : ساعة أكون ... « ثم بحـدة » ... تسالني يا مغفل ؟ الا تعلـم ... ؟

يحيى : « بذهـول » كاترين !

كاترين : « بغضـب » مـاذا ؟

يحيى : تعدلين بمجد المسرح لحظة عمرها طرفة العين ؟

كاترين : أتدعو لـذة العمـر طرفة عين ؟

يحيى : « مستغفظا » كفـى ! كفـى ! كفـى !

كاترين : يحيى ! لن أعتلي بعد اليوم خشبة المسرح !

يحيى : كفـى يا كاترين .

كاترين : قسم لك انني لن أمثـل معـك .

يحيى : كفى يا كاترين ! كفى يا حبيبتي !

كاترين : أظنك لا تصـدقني ؟

يحيى : قلت لك كفى . لقد صـدقتك وانتهى الامـر .

كاترين : « بحدة » طيب « تعود الى دورها تستظهره » .

« انه لعذب عذوبة النعيم ان تستغرقنا ضجمة المـوت

« على أغنية الحبيب ، ولقد تستمر احلامنا في قبورنا
« فيكون موتي حلما أبديا لا توقظني منه الا نفخة الصور .

يحيى : « يتاملها بدهشة » رباه ! امكن ذلك ؟

كاترين : « ... ان معنى الموت الطيران الى ذراعيه ..

يحيى : « يتاملها فرحا . ثم يدور بادي النشاط الى مسرحه »

كاترين : « مصوبة طرفها نحو يحيى »

« هل ترى الان ايها الشرير كيف أستطيع ان أكون معك ؟
« انني لست الا امرأة ، ولكنني امرأة غاضبة .

يحيى : « يتاملها مبتسما »

كاترين « ترمقه بنظرة »

« تجاسر على التقدم يخترق هذا الصلب قلبك ، انني
« لاسترد الان انفاسي وأحس نفسي قوية كالجواد الجامح،
« متوحشة كانني النمر حين تهجم ...
« تشد على مقطع كلمة ـ تهجم مظهرة الضم »

يحيى : « يهز رأسه ضاحكا »

كاترين : لماذا تضحك ؟

يحيى : ولماذا ابكي ؟

كاترين : صحيح . لماذا تبكي ؟

يحيى : انني لادع البكاء لغيري . الست سعيدا ؟

كاترين : سعيد طبعا !

يحيى : وعظيم ايضا !

كاترين : سيقتلك غرورك .

يحيى : الست عظيما ؟

كاترين : « ضاحكة بتهكم » أنت عظيم ؟ هه ! عظيم وقد وضح الان جهلك ؟

يحيى : أنا أعلم الناس يا كاترين .

كاترين : صحيح ! كانك لم يعجزك ان تعلم الان ما يعرفه أصغر التلاميذ .

يحيى : أنا أعلم من الكسائي بالنحو واعلم من سيبويه .

كاترين : أتكون كذلك سعة علم ثم يعجزك ان تعلم حركة عين الفعل في المضارع ؟ خليل أعلم منك على قلة دعواه .

يحيى : ولكنني أعلم منك يا كاترين !

كاترين : أنت ؟

يحيى : وأذكى واعقل .

كاترين : صحيح .

يحيى : انك ما زلت تلميذتي يا كاترين !

كاترين : « مغيظة » صحيح !

يحيى : وانني استاذك يا كاترين !

كاترين : « بغضب » يحيى !

يحيى : لا يغضب من الحق الا جاهل .

كاترين : كفى ثرثرة ! دعني أحفظ !

يحيى : احفظي يا حبيبتي للحفظ انفع من هذر .

كاترين : « ترمقه بنظرة » بدأت احس انني لا اطيقك يا يحيى . لقد منيت نفسي بضروب المتع أجدها عندك فاذا بي لا أرى منها غير واحد . الا ما أبلد العمر اقطعه معك !

يحيى : ذلك ما أحسه أنا أيضا يا كاترين .

كاترين : الحق اقول يا يحيى . لقد استهوتني مائدتك وحسبتها غنية شهية باديء الامر . فلما تبينتها وانا منها على كثب ؟ بدا لي من فقرها ما راعني وأخلف ظني ، انني ما كنت اعلم أن ساجدها كذلك فراغا . أما وقد وضح لي أمرها وأمرك ، فانها لم تعد بعد تلك المائدة الشهية طعامها واحد لا تستطيع نفسي الصبر عليه .
(تنثر يدها بالدفتر على الكنبة وتسكن شاخصة الطرف)

يحيى : « يتامل بكآبة ثم يعود الى مسرحه »

خليل : « عند الباب » يا لجلال المقابر !

كاترين : « مذعورة » خليل !

خليل : ما انطق هذا السكون ؟

يحيى : خليل ! اتدري انني ذكرتك الساعة وتمنيت لو جئت ؟

خليل : وأجمل من ذلك أني دريت فأتيت .

يحيى : « بجد لست ادري يا خليل ، ما ضر لو ان الله بـرك امرأة ؟

خليل : وما خير أن اكونها يا يحيى ؟

يحيى : أما لو كفتها يا خليل !

خليل : اذن لغويتني يا حبيبي .

يحيى : ولكنت اليوم زوجي .

خليل : « لكاترين » تصدقين ذلك ؟

كاترين : ما عرفته كاذبا في الاعلان عن رغبته .

خليل : ويلمي ! واكون لك ضرة ؟

يحيى : ما أفتن ذلك !

خليل : يحيى !

يحيى : تعذيب هذه المرأة يثلج صدري .

كاترين : صدقه يا خليل !

خليل : لست مغفلا فاصدقه .

كاترين : أنت المغفل اذا لم تصدقه .

يحيى : انني لست امزح .

كاترين : بل انك لتقول جدا . لقد فرحت مرة ..

يحيى : متى كان ذلك ؟

كاترين : يوم ادعيت حبي .

يحيى : بشرفي انت ذكية !

كاترين : اشكرك !

يحيى : بشرفي انت غبية !

كاترين : أشكرك !

يحيى : « يضم قبضته ويهم بضربها » بشرفي أنت ....

كاترين : « تبتعد عنه دون ان تعبأ بحركة يده »

المشهد الثالث

يدخل الخادم سعيد

سعيد : « ليحيى » في الباب سيدة تريدك !

كاترين : « تذعر »

يحيى : « يخرج »

كاترين : «ترمي بنفسها على الكنبة باكية »

المشهد الرابع

خليل : « يدنو من كاترين » كاترين ! تغارين ؟

كاترين : « تعتدل فجاة » كلا ! لست غيرى !

خليل : فلماذا بكيت ؟

كاترين : أقر أنها حماقة . لكن صدقني ، انني لست غيرى . هل تصدق ؟

خليل : انه ليس هينا أن اصدق .

كاترين : خليل ! صدقني ! انني لا اغار . طبيعتي تابى علي ذلك ، وانني حين يبلغ بي الضعف حدا اغار معه ، أغرق نفسي. هل تصدق .

خليل : فانت لا تحبين يحيى ؟
كاترين : احبه ؟ اكرهه ! اكرهه !
خليـل : كراهية الحب !
كاترين : خليـل !
خليـل : حين يطفي الحب يا كاترين ..
كاترين : خليل ! لا تقلها !
خليـل : حين يخيب الحب يا كاترين ..
كاترين : خليل ! لماذا تقسو علي يا خليل ؟
خليـل : انا اقسو عليك ؟
كاترين « برقة » فدع اذن حديثه ! الم اوح اليك شيئا ؟
خليـل : من برجك العالي وانا في الحضيض ؟
كاترين : الم اهبط اليك على ما بيننا من فضاء ؟
خليـل : تهبطين انه انا الذي قد تعالى !
كاترين : « مبتسمة » انك لتعلو بي على المجرة !
خليـل : « مشيرا الى قلبه » انها دونك وانت هنا .
كاترين : « مشيحة عنه » قلب شاعر ..
خليـل : « بفرح » قلب شاعر ؟
كاترين : قلوب الشعراء كثيرة البدوات !
خليل : لا ياكاترين .
كاترين : انا ادرى بهذه القلوب . قل لي ، الم اوح اليك شيئا ؟
خليـل : اخاف ان اغضبك يا كاترين .
كاترين : الم اقل لك انني لست ضنينة ؟
خليـل : فاقولها اذن غير خائف ؟
كاترين : قلها ؟
خليـل : وتسمعين ؟
كاترين : قل يا خليل !

المشـهد الخامس

سعيد : « داخلا » لقد خرج سيدي .
كاترين : الى اين ؟
سعيد : اخبرني انه سيرجع .
كاترين : « بلهفة » متى ؟
سعيد : وشيكا .
كاترين : هل قال لك ؟
سعيد : نعم .

المشـهد السادس

كاترين : ذهب مع السيدة ؟
سعيد : ذهبا سوية .
كاترين : « تطرق براسها »
سعيد : « ينصرف »
كاترين : خليل !
خليـل : « لا يرد »
كاترين : « تدنو منه » خليل !
خليل : « يرفع راسة »
كاترين : الست تسمع ؟
خليـل : ماذا ؟
كاترين : « ملتصقة به » قبلني !
خليـل : « مبتعدا عنها » كاترين !
كاترين : احمق ! كل جسدي اهبه لك ..
خليـل : وماذا اصنع به يا كاترين ؟
كاترين : قلت لك انه لك !
خليـل : ايكون لي جسدك في حين يمتلك قلبك يحيى ؟
كاترين : « بياس » شاعر غلبه الوهم .
خليـل : اريد قلبك يا كاترين !
كاترين : « بحدة » وماذا تصنع بقلبي ؟

خليـل : أريد قلبك ياكاترين !
كاترين : « بحدة » وماذا تصنع بقلبي ؟
خليـل : أريد قلبك يا كاترين !
كاترين : لقد خسرت تجارتك . تبيع حاضرا بغابر ؟
خليـل : أريد قلبك يا كاترين !
كاترين : « بتهكم » لتستمد منه وحيك ايها المغرم المنى بالاحلام!
خليـل : عالم الوهم افتن من دنيا الحقيقة !
كاترين : « بضجر » رباه ! كانما كتب علي الا امنى بغير معتوه !
خليـل : انني لست معتوها يا كاترين . ولئن اعرضت عن جسدك اليوم على ما أعاني من اشتهائه ، فانمـا افعل ذلك لاستخلصه غدا لنفسي .
كاترين : غد غيب يا خليل !
خليـل : في الغيب فسحة أمل يا كاترين : لقد يقضي احدنا غـدا فيستريح .
كاترين : « مذعورة » أيها المقضي عليه ! تريد لي ان اموت ؟
خليـل : تخافين الموت يا كاترين ؟
كاترين : الا يخيفك الموت ؟
خليـل : انه بلسم جراح كثيرة .
كاترين : تتمنى الموت وعهدي بك انك احرص الناس على حياه ؟
خليـل : ذلك يوم كنت حرة طليقة ..
كاترين : انني ما زلت حرة !
خليـل : « بكآبة » ذات بعل وحره ؟
كاترين : انني ملك نفسي ! « ترمي بنفسها عليه » قبلني !
خليـل : « يشيح عنها » لن افعل ذلك يا كاترين . انها لتكون خيانة.
كاترين : «بغضب» وتقول انك تحبني ؟
خليـل : انني اعبدك .
كاترين : وماذا تدعو هذه العبادة ؟ اليست هي خيانة ؟
خليـل : كلا !
كاترين : ولكنك لتشتهي حتى خيالي .
خليـل : انني ما انكرت ذلك يا كاترين ، وانني لاهواك جسدا وروحا، خيالك العاري يعذبني ، ويؤرقني طيلة الليل ..
كاترين : « تقاطعه بغضب » فما الذي يمنعك من ان تاخذ ما اهبك؟
خليـل : شعوري بانك تحبين يحيى .
كاترين : « مفكرة » فاذا ما اقسمت لك على شديد حبي ؟
خليـل : « بفرح » تكونين قد ادنيتني من رجائي !
كاترين : وليست تلك خيانة ؟
خليـل : لا يا كاترين . انك حين تمنحيني قلبك تكونين قد احللت حراما .
كاترين : « بتهكم » ما معنى هذا ؟ تتكلم عن الحلال والحرام ؟
خليـل : حرام الحب في ان تمتلك الجسد وحده ، اما حلاله فهو امتلاكنا كلا الجسد والقلب .
كاترين : « بتهكم » بديع !
خليـل : تسخرين ؟
كاترين : خليل ! أريد أن اسالك سؤالا ..
خليـل : سليني يا كاترين !
كاترين : هل تصدقني الرد ؟
خليـل : نعم .
كاترين : قل لي : ماذا تصنع لو اعلنت اليك الساعة انني لا احبك ؟
خليـل : « بعزم » اقتل نفسي !
كاترين : مسكين !
خليـل : كاترين ! قولي انك تحبينني !
كاترين : اخاف ان أقول فتصدق .
خليـل : كاترين !
كاترين : لو شئت جسدي لقدمته لك .

خليل : « يمسك بكلتا يديها » اريد قلبك يا كاترين !
كاترين : لقد وهبته غيرك وانتهى الامر .
خليل : ما من رجاء .
كاترين : سالتك أن تقرأ لي مما اوحيت اليك .
« تتخلص من يديه بلطف وتتجه نحو النافذة » الم اوح اليك شيئا ؟
خليل : « يتقدم اليها » عديني وعدا يا كاترين !
كاترين : اريد ان اسمع ..
خليل : عديني يا كاترين !
كاترين : « مستقبلة بوجهها النافذة » لا اقدر .

المشهد السابع

يحيى : « داخلا »
كاترين : « تستقبله بلهفة » يحيى ! الى اين ذهبت ؟
يحيى : « ملتهب النظرة » الى بعض شاني .
كاترين : « بغضب » لماذا لم تخبرني بذلك ؟
يحيى : ولماذا اخبرك ؟
كاترين : أظن زائرتك قد استعجلتك ولم تدع لك فرصة .
يحيى : « مغضبا » بدانا عين الحكاية ؟ « لخليل » الم تتم المسرحية ؟
خليل : بلى !
يحيى : أفلم تزل من غير عنوان ؟
خليل : « وعيناه الى كاترين » لقد سميتها « قلب شاعر » .
كاترين : « تطرق »
يحيى : وكيف ختمتها ؟
خليل : غدا تعلم ذلك .
يحيى : ولم لا أعلم الآن ؟
خليل : حتى اثبت الخاتمة واخط العنوان .
يحيى : لست أفهم أرني السرحية ! اليست معك ؟
خليل : دع ذلك الى الغد يا يحيى !
يحيى : ولكنني وعدت الجمهور بتمثيلها ولا بد من اعدادها سريعا!
خليل : « مترددا » لكن ..
كاترين : دعنا نسمع خاتمتها يا خليل !
خليل : « يطرق برأسه لحظة ثم يروي الخاتمة متهدج الصوت بادي التاثر »
في المشهد الاخير من الفصل الاخير ، يفاجيء الممثل « ايفلين » بين ذراعي الشاعر تبادله التقبيل والضم ، فيبهت قليلا ثم يتركهما دون أن يشعرا به .
يحيى : « بدهشة » ولم يقتلها ؟ ألم يقتل امراته ؟
خليل : كذلك شئت ان تكون .
يحيى : « بعزم » لن امثل هذه الرواية يا خليل .
خليل : « مستغربا » لماذا ؟
يحيى : انها لتكون مهزلة !
خليل : كيف ؟
يحيى : لابد لنجاح المسرحية من قتل العشيقة .
خليل : ولكنني احرص على الفكرة يا يحيى . لقد رايت أن يكون الزوج رشيدا غير سفاك .
يحيى : « بغضب » لقد كان بليدا اخرق ، ولست اريد أن اكون مثله بلادة . لابد لتمثيل الرواية من قتل « كاترين » !!
كاترين : « بذعر » يحيى !
خليل : « بدهشة » يحيى !
يحيى : عفوا ! اردت « ايفلين » فقلت « كاترين » اجل لا بد لتمثيلها من قتل « ايفلين » .
خليل : لن آبدل في مسرحيتي شيئا يا يحيى .
يحيى : ولن تمثل اسرحية .

خليل : لماذا يا يحيى ؟
يحيى : خاتمتها لم توافق هواي. انها لم ترق لي .
خليل : ولكن ذلك شاني . انها فكرتي .
يحيى : وذلك رايي . انك تحب لشاعرك أن يخون صديقه الممثل ويسلبه زوجته . ولقد يرضي كاترين قيامها بالدور ، مرضاة لك أو حبا بذلك الدور . أما انا فلم ترق لي الخاتمة ولا أريد أن امثل .
خليل : « بحدة » ولكن لي رأيا أراه هو رأيي ..
يحيى : قلت انني لا امثل الرواية حتى تبدل الخاتمة .
كاترين : غير خاتمتها يا خليل ! دع الممثل يقتل زوجه عندما يباغتها مع الشاعر ، ذلك يكون على ما ارى أروع واوقع .
خليل : ولكنني احرص على فكرتي يا كاترين !
يحيى : اية فكرة هذه التي تحرص عليها ؟
خليل : فكرتي أنا !
يحيى : فكرتك انت ؟ تجعل من الناس قوادين وتدعوهم فلاسفة راشدين ؟ أية فكرة ؟
خليل : انك لم تفهم الرواية يا يحيى .
يحيى : فهمتها مثل فهمك وأحسن .
كاترين : أرى انكما تشذان عن القصد . المهم أن تمثل الرواية كيفما كانت الخاتمة . وعندي ان القتل أجدر .
خليل : كذلك ترين انت أيضا ؟
كاترين : « بنغمة ذات معنى » دعها تكن كذلك يا خليل !
خليل : « يبتسم لها ، ثم ليحيى » لا باس . ستكون الخاتمة على ما تحب « لكاترين » اسمحي لي ان اذهب يا كاترين .
كاترين : مع السلامة .
خليل : « يصافحها ويخرج » .
يحيى : « يقطع الغرفة رائحا غاديا »
كاترين : يحيى ! ماذا جرى ؟
يحيى : لا شيء .
كاترين : لم لا تجلس ؟ ألا يتعبك المشي على هذا النحو ؟
يحيى : كاترين ! أتعرفين من هو ذلك الشاعر ؟
كاترين : أي شاعر ؟
يحيى : خائن الممثل في مسرحية خليل ؟
كاترين : وما يدريني بذلك ؟ أليس هو من صنع خياله ؟
يحيى : خليل نفسه هو ذلك الشاعر الذي خان .
كاترين : يحيى ! ما هذا الذي تقول ؟
يحيى : تلك هي الحقيقة . وأنا ذلك الممثل . يريد لي خليل في مسرحيته ، ان أتركه في مخدعك كما قد تركته الساعةلينعم بهذا الجسد دوني .
كاترين : يحيى ! هل جننت ؟
يحيى : وليست « ايفلين » غير كاترين . اياك عني بها يا كاترين !
كاترين : يحيى !
يحيى : « ضاحكا » كانك لا تعلمين !
كاترين : « بانفعال » يحيى !
يحيى : خليل يحبك .
كاترين : أيها المغفل ! ألا تعليم انني احبك وحدك ؟
يحيى : انه يحبك ..
كاترين : أنت غلطان .
يحيى : انه يحبك ..
كاترين : ولنفرض انه يحبني ، فهل في ذلك من ضير ؟
يحيى : تسالينني ؟
كاترين : هب انه يحبني فوق حبك ، فاي حرج في أن احب ؟
يحيى : الا حرج ؟
كاترين : كلا ! ألم أكن لحسن قبل مثالا ؟

يحيى : ألم تحبيه ؟
كاترين : ولكنني أحبك الآن وحدك !
يحيى : ألا تحبين خليلا ؟
كاترين : يحيى ! ان لصبري لحدا . قلت لك انني لا احب غيرك .
يحيى : « يضحك »
يحيى : « ضاحكا » كاترين تحبني !!
كاترين : « تخنق صوتها عبرة » يحيى !
يحيى : وهذه النظرات التي صوبتها اليه الآن ، ماذا كانت هذه النظرات ؟
كاترين : أية نظرات ؟
يحيى : لقد كانت تطفح حنانا وحبا !
كاترين : يحيى !
يحيى : أتحسبينني أعمى لا أرى ؟ أؤكد لك انني رأيت كثيرا ، والساعة اذ ابتسمت له بذلك اللطف فحملته على تبديل خاتمة ، ما كان أحرصه على الا تبدل ، أتظنين انني لم انتبه لمعنى تلك الابتسامة ؟
كاترين : انك لتتخيل ثم تخال ، هذه ظنون يا يحيى !
يحيى : ظنون ! كأنك لم تحبيه !
كاترين : يحيى !
يحيى : كأنكما لم تنزلا عند رغبتي في تبديل خاتمة الرواية ساخرين من بلهي وغبائي ! وماذا يهمكما ان تبدل خاتمة الرواية ، في حين يتم لكما « نصها » دون علمي ؟
كاترين : هل جننت يا يحيى ؟
يحيى : أنا عاقل يا ايفلين !
كاترين : انني لست ايفلين !
يحيى : أنا عاقل رشيد يا ايفلين ! « يستقبل الباب ليخرج » .
كاترين : يحيى ! الى اين انت ذاهب ؟
يحيى : الم يرد « خليلك » أن أترك له الغرفة وأوصد من خلفي الباب ؟ سيكون لكما ذلك يا كاترين ، وليحيا العقلاء الراشدون .

ـ يخرج ـ

كاترين : « ترمي بنفسها على المقعد باكية » .

« ستار »

الفصل الرابع

المشهد الاول

ـ على المسرح ـ

يحيى : « منهمكا بعد المسرح » هنا ! هنا ! بعيدا عن النافذة ! أيها الاحمق ، ألا تعلم انه عش غرام ؟ هات تلك الظهارة! الحمراء! اللون الاحمر يا مغفل !انك لاتحسن خدمةالحب.
كاترين : « تستظهر دورها »
خليل : « بجانبها يشرح لها الدور » .
يحيى : « للعامل » ضعه بعيدا ! في الزاوية !
العامل : « يحرك السرير »
يحيى : نعم هكذا . بعيدا عن الاعين الخائنة . ايفلين !
كاترين : « تلتفت مذعورة اليه » .
يحيى : « مشيرا الى السرير » انظريه !
كاترين : « تنظر الى حيث يشير يحيى » .
يحيى : هنا يا ايفلين ! هنا ترتكبين الجريمة تحرسكما هذه الستائر.
كاترين : « تتأمله بكآبة »
يحيى : أترين الآن انني أحسن اعداد الاسرة ؟ « يضحك » .
كاترين : « بضعف » يحيى !
يحيى : لقد اصبح ذلك منذ عرفتك كل فني !
كاترين : انك تخيفني يا يحيى !
يحيى : « ضاحكا » لا تخافي ! لا تخافي !

ممثل : « يتقدم من يحيى »
يحيى : « للممثل بحدة » أغرب عن وجهي !
الممثل : « يبتعد عنه » .
يحيى : « لخليل » هيه يا خليل ! ألا ترى أيها الصديق الشاعر كيف أداري غرامك ؟
خليل : أشكرك يا يحيى ! لانك فخر المسرح وعنوان مجده .
يحيى : « بحزن » ألست عظيما يا خليل ؟
خليل : بلى يا يحيى .
يحيى : ألست صديقك يا خليل ؟
خليل : بلى يا يحيى .
يحيى : أفلم يكن من الظلم ان تزين لي تلك الهزيمة تدعوها رشدا؟! ودون أن أثأر لنفسي ؟
خليل : لقد انتهينا من هذا يا يحيى . انك لتشير الى الموضوع كأنما هو يعنيك بالذات .
يحيى : ألست أنا ذلك الممثل ؟
خليل : « مرتبكا » ما هذا يا يحيى ؟
يحيى : وايفلين ؟
خليل : ارجوك !
كاترين : يحيى !
يحيى : لا بأس يا خليل . أنت شاعر .
خليل : ذلك من حسن حظك .
يحيى : من حسن حظي ؟
خليل : نعم من حسن حظك .
يحيى : كيف ؟
خليل : ستفهم ذلك .
يحيى : لم لا أفهم الآن ؟
خليل : أخشى أن تسيء فهمي .
يحيى : انني ما اسأت فهم شيء مرة .
خليل : ذلك ممكن . ولكنك لا تستطيع اليوم ان تتهم قلب شاعر.
يحيى : أتعني خاتمة الرواية ؟
خليل : أجل أعني ذلك . ولولا انني غير الذي تظنه غلطا ، لما احتجت الى أن أخرجك من خدرها من دون ما جريمة .
يحيى : ماذا تعني ؟
خليل : لست أدري .
يحيى : « بتهكم » ما أشبه فلسفتك بعصاك !
خليل : كلتاهما عجراء !
كاترين : خليا الفلسفة الآن !
يحيى : « ينظرها مغضبا ويمضي » .
خليل : « لكاترين » لو أعلم بالذي به !
كاترين : دعه وشانه يا خليل ! يحيى جدير بالرثاء .
خليل : أنا أجدر به منه .
كاترين : لا تقل ذلك يا خليل !
خليل : يكفيه أنه ينام ليله ملء جفونه !
كاترين : أينام ملء جفونه من يسهره القلق وتؤرقه الوساوس طيلة الليل ؟ وساوس يحيى توشك أن تقتله .
خليل : أية وساوس ؟
كاترين : لقد انكشف له عن بعض ما بيننا فظن الظنون .
خليل : أية ظنون ؟
كاترين : لقد اتهمني بحبك وظن الخيانة .
خليل : هذا غير ممكن !
كاترين : ولكنه احتمله وظنه .
خليل : مستحيل !
كاترين : قلت لك انه لا شك عنده الآن ...
خليل : فيم ؟

كاترين : في اننا نخونه .

خليل : كاترين ! يجب أن نعلمه الحقيقة ! ارويها له يا كاترين ! « ياخذ كفها بين كفيه » ارجوك ! حدثيه حديثنا الليلة ليعلم انني لم اخنه .

كاترين : « مشيحة عنه بتأثر » لا أقدر !

خليل : كاترين ! عزيز علي ان يظن في الخيانة . انك تعلمين انني لم اخنه . يجب أن يفهم ذلك ! ساروي له الحقيقة بنفسي .

كاترين : « جزعة » اية حقيقة ؟

خليل : ساخبره انني أحببتك وانني اردت استخلاصك لنفسي فابيت علي ذلك لانك تحبينه ، وليعلم انك لم تخونيه .

كاترين : خليل ! ارجوك ! دع ذلك الآن !

خليل : لا بد منه اليوم يا كاترين .

كاترين : خليل ! اذا كنت تحبني حقيقة فانظر اعترافك .

خليل : « يشد على يدها الضغط » لا مناص من ذلك يا كاترين . لقد بات فعله اليوم فرضا . اخاف أن يعضل الداءفنندم.

يحيى : « صارخا » وجه النور ! وجه النور !

العامل : « يوجه النور الى حيث خليل وكاترين » .

يحيى : « ينظر اليهما ملتهب النظرة ويسرع اليهما » .

الممثل : « معترضا سبيله » يا استاذ !

يحيى : « يضربه بقوة » .

كاترين : « تفزع »

يحيى : « يدفع خليلا » دع لي ايفلين يا خليل !

خليل : يحيى ! دعني احدثك قليلا !

يحيى : اترك المسرح ! لقد آن أن يسوى الحساب .

خليل : يحيى !

يحيى : يا لنهمك ! أما شبعت من حديث ايفلين ؟

خليل : يحيى ! اريد ان احدثك حديثا .

يحيى : « يدفعه مشيرا الى الجمهور » حدثه على المسرح . سيسمع حديثك الجمهور ويحكم بالعدل بيني وبينك .

خليل : ولكن ...

يحيى : « مقاطعا » على المسرح ! « يدفعه »

خليل : « يطفر من المسرح وياخذ مقعدا في الصف الاول بين الجمهور »

يسدل الستار لحظة ، ثم يرفع عن الفصل الرابع من «قلب شاعر»

المشهد الاول

ـ غرفة ايفلين ـ

ايفلين : « مستلقية على السرير »

الزوج : ايفلين !

ايفلين : ماذا ؟

الزوج : لقد جئتك بانفس الجواهر تزينين بها صدرك الجميل .

ايفلين : جواهر ؟

الزوج : وبعطر النرجس الاسود ، الم تطلبيه ؟

ايفلين : جواهر وعطور ! سلامتك اشهى واطيب .

الزوج : انها موفورة والحمد لله . وقلبي لم يزل مثلما كان .

ايفلين : « مبتسمة » الم يتغير ؟

الزوج : انك ما زلت على عرشه يا ايفلين !

ايفلين : « بتهكم » مستوية كالملكة اسوده !

الزوج : ايفلين !

ايفلين : ماذا ؟

الزوج : حدثيني عن قلبك !

ايفلين : قلبي ؟ انت تعلم انه لك .

الزوج : خبرت انك قد ولعت بالشعر ؟

ايفلين : تتحدث عن الشعر ؟

الزوج : يقولون انك قد سحرك فتونه

ايفلين : افلا يفتنك الشعر ؟

الزوج : انني لا اطيقه .

ايفلين : تبغض الشعر ؟

الزوج : انني لا احبه !

ايفلين : « مبتسمة » ومن ادراك أني أحبه ؟

الزوج : نبا بات يسري ...

ايفلين : الناس يقولون ما لا يعلمون .

الزوج : اذا أجمع الناس على أمر ..

ايفلين : « مقاطعة » اتضح ضلاله !

الزوج : الناس شهود عدول .

ايفلين : انهم يشهدون زورا !

الزوج : يقولون انك تدنين شاعرا منك ، افحق ما يزعمون ؟

ايفلين : من قال ذلك ؟

الزوج : هم قالوا ذلك .

ايفلين : من روى لك ؟

الزوج : هؤلاء الناس يا ايفلين !

ايفلين : « بعد لحظة » لقد ادنيته من مائدتي فاراد قلبي ..

الزوج : فقدمته له !

ايفلين : انه ليس سلعة ، لقد وهبته مرة وقضي الامر.

الزوج : من وهبته ؟

ايفلين : اياك وهبته !

الزوج : وشاعرك الذي اكرهه ؟

ايفلين : لقد زهدته فيه ..

الزوج : فلم يزهد ؟

ايفلين : لا يزهد من طلبته الجسد والقلب .

الزوج : من شاعرك هذا يا ايفلين ؟ الا اعرفه ؟

ايفلين : لقد نسيته .

الزوج : نسيته ؟

ايفلين : نسيني فنسيته !

الزوج : « واصبعه على قلبها » أفلم يزل هنا يا ايفلين ؟

ايفلين : قلت لك انه لك !

الزوج : قلبك ؟

ايفلين : جسدي وقلبي .

الزوج : كلاهما لي دون غيري ؟

ايفلين : ما افظع بله العاشقين !!

الزوج : ايفلين !

ايفلين : ماذا ؟

الزوج : حدثيني عن لياليك الطويلة . ان بي لشوقا الى ان اعلم كيف مضيتها في غيابي .

ايفلين : مضيتها في الاحلام والنوم .

الزوج : والشعر يا ايفلين ؟ ألم يتل عليك من آياته ؟ الم ترقي بسحر بيانه ؟

ايفلين : كتب الشعر كثيرة عندي ، انشرها واطويها حين اريد .

الزوج : تنشرينها وتطوينها ؟

ايفلين : حين أريد .

الزوج : جهرا ؟

ايفلين : سرا !

الزوج : بعيدين عن اعين الرقباء ؟

ايفلين : « مبتسمة » ما خان الزوج مثل كتاب !

الزوج : ترخين الستائر يا ايفلين ؟

ايفلين : انها مرخاة ابدا ...

الزوج : وفي هذا العش المظلم المعطر تتعالى زفرات صدرك ..

ايفلين : « مقاطعة » ويشتد اليك حنيني ..

الزوج : « يضحك » .

ايفلين : لماذا تضحك ؟
الزوج : وعلى فراشي يا ايفلين ..
ايفلين : « مقاطعة » اتقلب شوقا اليك على احر من الجمر .
الزوج : « يضحك » .
ايفلين : «غضبى » ما الذي يضحكك ؟
الزوج : « بمرارة وتهكم » شوق وحنين ..
ايفلين : أيها الوغد !
الزوج : « ينهض » ايفلين !
ايفلين : الى أين ؟
الزوج : لقد عزمنا سفرا طويلا !
ايفلين : هي وأنت ؟
الزوج : ومعنا الفرقة كاملة لا ينقصها الا المريضة « مشيرا اليها » .
ايفلين : « بعزم » انني ما زلت مريضة !
الزوج : تداوى بدائها .
ايفلين : « بمرارة » لقاء بعد فراق يفتتح بهذر ويختم بهذيان .
الزوج : حقائبي لم تزل في المركبة يا ايفلين .
ايفلين : يحدوها الحنين الى الظعن .
الزوج : لنطوف في الآفاق شان كل افاق .
ايفلين : ومتى ترجع من رحلتك ؟
الزوج : حين يامر قلبي .
ايفلين : ألم تابق بعد من طاعته ؟
الزوج : اما لو قدرت !
ايفلين : أتريد من يفك وثاقك ؟
الزوج : انه ليشتد كلما انفك .
ايفلين : تعال اقبلك !
الزوج : قبلة بعدها يطول الفراق .
ايفلين : « تعانقه وتقبله »
الزوج : وعناق وليس بعد عناق(1)
ايفلين : انه وداع الى اجل ..
الزوج : قد يطول يا ايفلين .
ايفلين : سيشتد على طوله حنيني .
الزوج : وداعا يا ايفلين !
ايفلين : الا قبلة اخرى ؟
الزوج : « يقبلها بشراهة » .
ايفلين : « تغمض عينيها »
الزوج : « يتركها كذلك ويستقبل الباب »
ايفلين : « تشيعه حتى يغيب » .
الزوج : « يخرج » .

المشـهد الثاني

ايفلين : « تظل ساكنة لحظة ، ثم تنهض بمباذلها وتخطو الىالنافذة، ثم ترجع بعد ذلك منادية »
يوسف ! يوسف !

المشـهد الثـالث

يوسف : ايفلين !
ايفلين : أوقد المصباح سريعا !
يوسف : ألا تخافين أن يعود ؟
ايفلين : انه لن يعود !
ايفلين : عجل !
يوسف : « بخفوت » كذلك يسعى الهالكون الى الموت !
ـ ـ يخرج ـ

المشهد الرابع

ايفلين : « منفردة » كذلكقدر أن تعيش يا قلب .

(1) من قصيدة للعقاد

ما أمر حياتك ! تسقى المصاب وانت صابر !
ـ فترة ـ

المشـهد الخامس

يوسف : « يدخل »
ايفلين : هل اوقدته ؟
يوسف : انه ليشتعل كنار المجوس .
ايفلين : وباب الحديقة ؟
يوسف : مفتوح على مصراعيه .
ـ تسمع حركة بالخارج ـ
ايفلين : « بفزع » ما هذا المدوي ؟
يوسف : « مطلا من النافذة » مركبة ينهب الارض مطهماها .
ايفلين : « جزعة » يوسف انها مركبة زوجي !
يوسف : ما أعداهما ! انهما ليحضران كانهما يهربان !
ايفلين : أخاف انه أبصر النور !
يوسف : ما اشبههما الآن بمنديل يلوح به ساعة البين !
ايفلين : ما زلت تراها ؟
يوسف : انها لتتوارى ! ها قد احتوتها ظلمة الليل .
ايفلين : ترى هل ابصر النور ؟
يوسف : « يرجع من النافذة » كذلك نهاية الاشياء يا ايفلين . لقد توارت مركبته فمادت في مثل طرفة العين آثرا بعد عين ..
ايفلين : يوسف ! الا تظنه قد أبصر النور ؟
يوسف : عيناه في الظلمة أبصر من عيني الوطواط في الليل .
ايفلين : « بفزع » أخاف انه قد أرابه !
يوسف : ما هتك الستر مثل ريبة !
ايفلين : ما العمل يا يوسف ؟
يوسف : ماذا تخافين ؟
ايفلين : اخاف أن يجذبه النور فيرجع .
يوسف : كذلك احترقت الفراشة .. ألا ما اهول أحلام الظهيرة !
ايفلين : أحلام الظهيرة ؟
يوسف : شد ما اخافها يا ايفلين !
ايفلين : يوسف ! انك لتخيفني ! ماذا جرى ؟ انك لترعـد مثل مقرور .
يوسف : لقد رأيت رؤيا يا ايفلين !
ايفلين : ماذا رأيت ؟
يوسف : ازعجتني كثيرا .
ايفلين : قل ! ماذا رأيت ؟
يوسف : رأيت في النوم سراجا كبيرا تحترق ذبالته احتراق الهشيم في النار ، فينبعث دخانها أسود يتصاعد في فضاء واسـع ويتلوى تلوي الثعابين . ثم رأيت بعد ذلك فراشة بيضاء تشق بجناحيها سحب الدخان فتفرقها ثم ترمي بنفسها على الذبالة ..
ايفلين : « بجزع » وبعد ذلك ؟
يوسف : وبعد ذلك احترقت الفراشة واطفىء النور .
ايفلين : يوسف ! ما هذه الرؤى المشئومة تراها طول عمرك ؟
يوسف : انني لفي حيرة من امرها يا ايفلين .
ايفلين : ما اشبه امرك في كلا عاليك ! انه في نومك مثله وانت يقظان.
يوسف : عسى ان يكون اضغاث أحلام !
ايفلين : كل أحلام الظهيرة أضغاث .
يوسف : « يصيخ بسمعه » ألا تسمعين وقع اقدام ؟
ايفلين : « مصيخة » ذلك خفق نعليه !
يوسف : « مستقبلا الباب » واحد يمضي وآخر ياتي . عافاك الله يا باب ! « يخرج » .

المشـهد السادس

الشاعر : « داخلا » ايفلين !

ايفلين : صه !
الشاعر : ماذا جرى ؟
ايفلين : الم تلمح أحدا يترقب ؟
الشاعر : انني ما رأيت غير ظلي يستأخرني ليدفعني اليك ويتقدمني ليستحثني على السير .
ايفلين : كذلك مضيت الي ولم تعقب انك ؟ لتجر علي بطيشك .
الشاعر : ايفلين ! ماذا جرى لك اليوم ؟
ايفلين : لقد آب المسافر يا حبيبي !
الشاعر : من هذا الذي آب ؟
ايفلين : ألي غيره من اخشى !
الشاعر : تعنين زوجك ؟
ايفلين : ومن اعني غير زوجي ؟
الشاعر : أيخشى الردى العاشقون ؟
ايفلين : لقد كان أحزم لو انني ما دعوتك .
الشاعر : ايفلين !
ايفلين : انني اشفق على حبنا أن يختنق وهو وليد .
الشاعر : ايفلين ! أكذلك تعكرين صفاء الليالي ؟
ايفلين : انني لاوجس خيفة يا حبيبي !
الشاعر : تخافين وانت بين ذراعي ؟
ايفلين : انك لا تعرف زوجي .
الشاعر : ولكنني اعرف نفسي يا ايفلين .
ايفلين : انه لكالسيل المدمر حين تعصف بقلبه الشكوك .
الشاعر : ايفلين ! اطرحي هذه الوساوس أيتها الحبيبة ، ايخشى السيل من يمنعه الحب ؟
ايفلين : لقد رأى يوسف رؤيا أفزعتني .
الشاعر : « ضاحكا يستهديها » انت وتفزعين ؟!
ايفلين : رأى فراشة يحرقها اللهيب ..
الشاعر : تلك قبعته يا ايفلين . انها كل شاغله ، ألا تعلمين ؟
ايفلين : رآها تشق بجناحيها سحب الدخان المتصاعد من ذبالة ..
الشاعر : « مقاطعا » وهذا الدخان الكثيف وفرته السحماء يا ايفلين انها رمز شبابه الذاهب الذي لا يعود !
ايفلين : « فزعة » رباه ! أنت أيضا تنديه ؟
الشاعر : ايفلين ! ماذا بك ؟
ايفلين : لقد عبرت الرؤيا !
الشاعر : أية رؤيا ؟
ايفلين : انها لنذير ! ألست ترثي شبابي ؟
الشاعر : شبابك ؟ ماذا تقولين ؟
ايفلين : أنا خائفة يا حبيبي ! انني لاتمثل الآن زوجي ثائرا كالبحر شديدا كسوط عذاب !
الشاعر : ايفلين ! هدئي روعك !
ايفلين : ضمني اليك !
الشاعر : « يضمها » ايفلين !
ايفلين : انني لارتعد خوفا !
الشاعر : لماذا الخوف ؟ ماذا تخافين ؟
ايفلين : ما اظنه قد جاء ليرجع . ولعله قد لمحك وانت تدخل باب الحديقة .
الشاعر : ولكنني ما رأيت غير ظلي .
ايفلين : لقد كان هو ذلك الظل . ولقد كان على يقين من انك قادم الي وقد بلغه خبرك ، فانتظر حتى تقبل ، فلما مضيت اقتفى اثرك وكان ألزم لك من ظل .
الشاعر : أليست هذه غير اوهام ؟
ايفلين : انها ليست وهما !
الشاعر : تكذبين بهذه الظنون عيني ؟

ايفلين : نادلي خادمي !
الشاعر : « يتجه نحو الباب » يوسف ! يوسف !

المشهد السابع

يوسف : « داخلا » نعم !
ايفلين : الا تتبين على البعد طيفا ؟
يوسف : « يطل من النافذة » ذلك حارس على كتفه بندقية .
ايفلين : تأمله جيدا !
يوسف : « يتأمل » انه الحارس يا ايفلين يتخطى على عادته .
ايفلين : الا تتبين عينيه ؟
يوسف : في هذه الظلمة ! على ذلك البعد ؟
ايفلين : الا تقدحان بالشرر كعيني الذئب .
يوسف : تشبهين بعيني الذئب عيني كلب أمين ؟ انهما في محجريهما كحمامتين وادعتين في عش .
ايفلين : عيناك لاتبصران شيئا . « تروح الى النافذة » .
الشاعر : « يتبعها » لست أرى أحدا .
يوسف : لقد اختفى !
ايفلين : « للشاعر » الم اقل لك انه هو ؟ أيختفي غير شيطان ؟
الشاعر : كل الحراس يختفون ويظهرون ..
ايفلين : ولكن الحارس الامين لا يبرح مكانه .
يوسف : « مبتسما » لو كان كل الحراس كذلك لم نامن على شيء .
ايفلين : « بغضب » يوسف !
يوسف : مولاتي !
ايفلين : أيها الخائن !
يوسف : انني ما زلت الامين !
ايفلين : « تطل ثانية » ها هو ذا قد ظهر !
الشاعر : أين هو ؟
ايفلين : « بقلق » لقد اختفى !
يوسف : يختفي ليظهر !
ايفلين : أيها الوغد ! ذلك زوجي !
يوسف : وهذا بيته يا ايفلين !
الشاعر : اخرس يا احمق !
يوسف : انني أخاطب مولاتي ايفلين !
الشاعر : بمثل هذه القحة تخاطب مولاتك ايفلين ؟
يوسف : ليست هي قحة أيها السيد . القحة ضروب وقد اختلطت على ما أظن عليك .
ايفلين : «مغضبة » يوسف اخرج !
يوسف : انني ما قلت شيئا !

— يخرج —

المشهد الثامن

ايفلين : أرى لو تعود يا حبيبي !
الشاعر : أعود ولم يمض على قدومي غير لحظة ؟
ايفلين : لقد تباغت فنندم . لان ترجع خير وأحزم
الشاعر : ايفلين !
ايفلين : أطعني يا حبيبي !
الشاعر : وارجع مثلما جئت ؟
ايفلين : ان لك المستقبل كله .
الشاعر : ودون ما رفيق تهون بصحبته وحشة الطريق ؟
ايفلين : « تدني له فمها » عجل !
الشاعر : « مقبلا فاها » أحلى مذاقا من الشهد :
ايفلين : أسرع يا حبيبي
الشاعر : « يقبله ثانية » وأعذب من الخلود والمجد :
ايفلين : « نافذة الصبر » عجل يا حبيبي !
الشاعر : قبلة أخرى انقع بها الصدى وأبرد النار .

« يقبلها قبلة طويلة »

ايفلين : « تطوقه ، ويظلان كذلك فترة »

الزوج : « عند الباب » قبلة بعدها يطول الفراق

ايفلين : « تصرخ مذعورة »

الشاعر : « يتراجع فزعا »

الزوج : وعناق وليس بعد عناق .

ايفلين : « ترتمي على قدميه وهو يقول » مغفرة يا رفيق !

الزوج : « للشاعر ، مشيرا بيده » أخرج ايها الغريب ، انها زوجتي!

الشاعر : انها حبيبتي !

الزوج : «يلطمه بشدة » اخرج يا شاعر !

الشاعر : « يهرب » .

ايفلين : « باكية » ارحمني يا رفيق !

الزوج : دعي البكاء يا ايفلين وحدثيني ! لغير عينيك خلق الدمع !

ايفلين : رفيق !

الزوج : حدثيني عن لياليك يا ايفلين ! اكذلك كنت تمضينها في غيابي ؟

ايفلين : اصفح عني يا رفيق ! ارحمني !!

الزوج : قلت انهضي وامسحي الدمع ! اعيدي علي من بيانك ما يسحر ويسكر !

ايفلين : « تبكي » .

الزوج : كذلك تتناشدان الشعر وتتداويان بالداء ؟

« ضاحكا » ما خان الزوج مثل كتاب ! الا تذكرين ؟

ايفلين : حنانيك ، ارحمني !

الزوج : وعلى فراشي يا ايفلين تتعالى زفرات صدرك وتتقلبين شوقا الي على احر من الجمر . هكذا ؟ بعيدين عن أعين الرقباء؟ ترخين ستائرك المرخاة ابدا ؟

ايفلين : « تبكي » .

الزوج : الا تحدثينني عن قلبك يا ايفلين ؟ ان قلبي لم يزل كما خلفته ، تستوين على عرشه كالمليكة !

ايفلين : « باكية » ارحمني يا رفيق !

الزوج : آه ! ما زلت تبكين ؟ « ينهضها ويقودها الى السرير » ما زلت تبكين يا ايفلين ؟ هذه الدموع تحمر العين !ارفعي راسك يا ايفلين ! هذا الراس الشامخ ابدا لا احب ان يطاطىء ! ارفعيه يا ايفلين ! افتحي عينيك لاريك ماجئتك به من جواهر تزينين بها صدرك الجميل . وعطر النرجس الاسود الذي طلبته ، لقد بحثت لك عنه في القرى والمدائن حتى وجدته .

ايفلين : « ترفع راسها » رفيق !

الزوج : لا بكت هذه العين ! « يلامس صدرها » ما امتنه ! «يلامس رقبتها » انها كالعاج صفاء !! انها جميلة عاطلة وبالحلي !

« يضغط بيده على رقبتها »

الزوج : « يشدد الضغط » ساطوقها باغلى القلائد !

ايفلين : « تتحرك حركة الطير الذبيح »

الزوج : طوق غرام مخلد ، هذا الطوق الابدي !

ايفلين : « تتحرك حركة ثم تسكن »

الزوج : « يترك عنقها » .

ايفلين : « يسقط راسها الى الوراء »

الزوج : « يمضي الى النافذة ، يظل برهة وعيناه الى السماء وقد اغرورقتا بالدموع ، ثم يلتفت الى جثة ايفلين وبصوت متهدج خفيت »

اكذلك تطوى الصفحة الخالدة ؟

« يسند ظهره الى النافذة ، ثم يهوي راسه »

ستار الفصل الرابع

من

« قلب شاعر »

ـ تصفيق ـ

خليل : « واقفا على قدميه » برافو ! برافو !

« يرفع الستار فيظهر الشاعر ويوسف ينحنيان للجمهور»

يحيى : « على كرسي موليا ظهره الى الجمهور »

كاترين : « ممددة من دون حراك »

الشاعر : « يدنو من كاترين ليدعوها لتحية الجمهور فيرى سكونها فيصرخ » كاترين ! كاترين !

خليل : « يطفر الى المسرح » كاترين ! كاترين !

يحيى : قتلتها !

خليل : « يلقي بنفسه على كاترين » كاترين ! كاترين ! « يجهش بالبكاء »

يحيى : ماتت كاترين !

خليل : « يهجم عليه ليضربه » أيها القاتل !

يحيى : « ينهض ، فيظهر الخنجر وتسيل الدماء » القبلة الاخيرة .

خليل : « بذعر شديد » يحيى ! ماذا صنعت ؟ « يعانقه »

يحيى : « يتخاذل بين ذراعيه » اغفر لي يا خليل ! لقد قتلت حبك!

خليل : « باكيا » يحيى ! اخي ! يحيى ! حبيبي !

يحيى : « يزحف الى حيث كاترين ، وبصوت خفيف » كاترين !

خليل : يحيى ! حبيبي !

يحيى : « يسقط راسه على صدر كاترين ويسكن »

خليل : « باكيا » يحيى ! كاترين !

ـ ستار ـ

ـ انتهت

كتب

تشريح الدراما

تأليف: مارتن اسلن

ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروة

☐ خضير عبدالامير

عند الحديث عن الدراما، او الفن الدرامي تنطرح في اذهاننا عدة موضوعات تشكل بحد ذاتها مسحا عاما لطبيعة هذا الفن بالاضافة الى حرفية المسرح الاخرى المتطلبة من المخرج والممثل. لذا يحاول البعض اقتصار الاعمال الدرامية على المسرح فقط ودراستها وفقا للتجربة المسرحية الخاصة. ومن هذه الاعمال، طبيعة الدراما وانواعها والمؤلف الدرامي (لاشلي ديوكس) وكلها تقدم تجربة مهمة في مجال تأريخ هذا الفن من خلال المؤلف والنص والممثل. الا ان الذي يعنينا هنا في مجال الدراما هو الكتاب الذي قدمه لنا مترجما الاستاذ يوسف عبد المسيح ثروت للمخرج والناقد المسرحي النمسوي (مارتن اسلن) فقد عمل هذا الناقد مخرجا ورئيسا لقسم النشاط المسرحي والتمثيلي في الاذاعة والتلفزيون البريطانيين ولذ جاء كتابه (تشريح الدراما) مهما في بابه اذ يتناول طريقة التجربة العملية وذات التأثير على الجمهور بنفس الوقت والتي يعمل بها الفنان على تكوين صلة ما بينه وبين عمله وبينه وبين الجمهور متوصلا الى خلق تجاوب مهم ضمن وسائل الايصال المرئية والمسموعة. اذن فهنا مؤلف يتحدث وفق تطبيق عصري جديد في كيفية استخدام الصورة والصوت عن طريق التمثيلية التلفزيونية والاذاعية والمسرحية ايضا. اي وبصورة اوضح يتحدث المؤلف عن حرفية خاصة امتلكها نتيجة خبرته الطويلة في الاخراج الاذاعي والتلفزيوني.

ولو حاولنا ان نتوغل قليلا في كتاب(تشريح الدراما) لاستطعنا ان نقدم ايجازا سريعا له ونترك امر الكتاب برمته للقارىء الفنان والحرفي والعامل في الانتاج التلفزيوني والاذاعي للاستفادة منه.

يشخص المؤلف قضية تناول النص الدرامي ويحدد بان العمل جماعي وابتداءا من المؤلف الى الممثلين وصانع الديكور وعامل الاضاءة.

اما النص فهو الاساس الثابت. وهناك فروقات في شكل العرض تحدث عند كل فرقة مسرحية. ويبدأ الكاتب بتقديم نماذج لمكونات الدراما في النص عند التمثيل الاذاعي او التلفزيوني او المسرحي وتتخلل ذلك نماذج من التقطيع النثري او الشعري. ثم يأتي التركيز على (الفعل) وانتباه المتفرج وشدة الى لحظات من التوتر تكون في اساسها بنية ثابتة للمسرحية الدراما، اي ما يدعوه:

(اجتذاب الانتباه والسيطرة على هذا الانتباه طيلة الوقت المنشود) وهذه كلها تعمل للوصول الى منح المتفرج القيمة الدرامية المبنية على ايصال الحكمة ونفاذ البصيرة والجمال والشعر والمتعة والاسترخاء ولتنوير وتطهير العاطفة وبهذا تعتمد بنية الدراما على خلق الاهتمام والتوقع (ص٤٤).

اما في حالة العمل الجماعي او (التكنيك) الداخلي للاعمال المسرحية والتلفزيونية والاذاعية فيحتاج الامر

الى طرح تعابير ومفاهيم واحدة او عن طريق تنظيم وسائل عمل جديدة موحدة ممكن الاسعانة بها عن طريق الاعمال الدرامية القديمة والحديثة سواء في المسرح الكلاسيكي او المسرح التعبيري و البريشتي . ونتيجة لوضع هذا المعجم الذي يريده المؤلف يحاول ان يقول : بان لا توجد اشياء مطلقة في المسرح بالنسبة للكتاب الذين اشتهروا بصفة ما ، امثال يونسكو ، وهارولدبنتر ، وآدموف رغم وجودهم ككتاب لمسرح العبث او كتاب المسرح القدامى ولذلك يتحتم وجود مثل هذا المعجم النقدي للمسرح المعاصر بضم مصطلحات ومفاهيم تخص الكوميديا والمأساة ، لا نالكل في مواجهة مسرح واحد بالرغم من التسميات .

ثم يحدد (مارتن اسلن) المسرحبكونه طريقة الاتصال الدرامي . اما السينما والتلفزيون والراديو فهي من وسائل الاتصال بالجماهير .

وهناك صلة بين كل الاعمال ويستطيع كاتب السيناريو والمعد ان يحول عناصر درامية مسرحية الى اعمال تلفزيونية او اعمالا تلفزيونية الى اذاعية وبالعكس ثم يقدم نموذجا لعروض مسلسلات تم اعدادها وتحويلها حيث يطلق على هذه العملية بتبادل المواقع وهذه تنطبق على الكتاب والمخرجين والممثلين .

ثم يقدم المؤلف وصفا قيما لبعض النصوص التي تالقت في التلفزيون وفشلت في المسرحو بالعكس معللا ذلك بوحدة الانتاج واهمية العمل والسيطرة على الآلة التسجيلية ثم رؤية الجمهور في المسرح وموقفه من السينما وكذلك رؤية الجمهور في المسرح وموقفه من السينما وكذلك رؤية المتفرج وزوايا النظر المتعددة . وعن المرونة في اقامة الكيان المسرحي من خلال حيل المونتاج والفنون الاخرى متوصلا الى وجود المسافة بين المتفرج وخشبة المسرح والفعل المسرحي بالمقابل حيث تتواجد اللقطة القريبة والمنلوج الدخلي المهموس وظروف التلفزيون التقنية الاخرى . وهذه كلها يتوصل اليها المؤلف وفي عرض ممتع ليطلق عليها بعملية التنوع والاخصاب المتقابل من اجل تحقيق اشكال اكثر جدة وقدرة جديدة موحية مثل الفعل في المسرح والذي هو : محاكاة العالم الحقيقي باعتماد التظاهر وهذا يحتوي على قدر كبير من الواقع .

اما السينما او شاشة التلفزيون فتأتي هذه الصفة بعملية ايهام مصنوع .

يعتقد (مارتن اسلن) ان جميع الكتاب ويعني بهم كتاب الدراما يكتبون بخيال ادبي محض وان رواياتهم او مسرحياتهم تتحول الى حقيقة في حالة اخراجها اي (تصبح قوة مرئية) كما يقول .

ثم يضيف جسد الممثل وتشخيصه لها حيوية الواقع وتصبح الرواية الموغلة في الخيال والغارقة في لونها الادبي حقيقة . وهو بهذا يعد التصور عند المؤلف خيالا وان الحوار الموضوع على لسان الشخوص هو وليد اطلاع على الحكمة الشعبية وان جميع القصص والمسرحيات هي مجموعة من الاختلاقات . وبما ان هذه الاختلاقات والتصورات او التهويمات هي فرز العقل الباطن اذن فهي حقيقية بكونها احلام يقظة .

ثم يصل الى ان كل عمل خيالي ينبثق من وعي الكاتب او لاوعيه ، وهو وثيقة انسانية ثمينة (ص ١١٠) ثم يتحول الى التجربة الخاصة ، اي تحول نفس الانسان الى واجهات متعددة منها الخيرة ومنها الشريرة .

ويشير (مارتن اسلن) الى شكسبير في ما كبث وبيراندللو في (ستة شخوص تبحث عن مؤلف) .. ان ما قدمه المؤلف ناتج عن تجربة خاصة كما ذكرت وهي تجربة لها نضوجها وخاصة في الطرح الحديث والمباشر بين التلفزيون او الراديو او السينما والمسرح وبين الجمهور اما الاستطرادات التأريخية عن واقع وبنية واصل الدراما فهناك العديد من المؤلفات استطاعت ان تقدم تحليلا افضلمنه وان تشد هذا المصطلحالى شهادات لها قيمتها في المسرح العالمي . يحاول المؤلف ان يعطي فرضيات استنبطها من خلال الرؤية او التجربة ولكنها جاءت وفق الكلام المادي والمجاني احيانا والتي لا تشكل رؤية نقدية ناضجة او التي تعطي صورة مكررة لكثير من الفرضيات مثل قوله :

« ان الكاتب والمخرج والممثلين يمثلون نصف العملية الاجمالية . اما النصف الآخر فيمثله الجمهور المسرحي فبلا جمهور لا توجد دراما . كما ان المسرحية التي لا تمثل ليست سوى مجرد ادب » .

وفي معرض حديثه عن الجمهور يقول :

(فالانسان بصفته حيوانا اجتماعيا) ثم ما ذكره عن مسرحية (روميو وجوليت) فحينما مثلت في براغ استطاعت ان تفجر شرارة الادراك ، متوصلا الى ان الجمهور هناك كان يشعر بالكبت السياسي وعدم امكانه التعبير عن آرائه بحرية فجاءت المسرحية لتفجر كل ذلك عنده وخاصة في وفاة مركويتو .

كما ان مسرحية (زواج فيغارو) لبومارشيه كانت السبب في بدأ الثورة الفرنسية .

ثم يقوم : (الناس يذهبون الى المسرح ليشاهدوا قبل كل شيء اشخاصا يمتازون بالجمال والجاذبية ومن بين اشياء اخرى يعرض الممثلون انفسهم لقاء ما يدر عليهم ذلك العرض من مال) ص(٣٥)

هذه الاقوال ذات الرؤية البرجوازية المسطة والتي كانت سائدة في مفهوم القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حاول المسرح الحديث ان يضع قواعد واسس جديدة لها وباستطاعة القارىء ان يراجع كتاب (اريك بنتلي) (نظرية المسرح الحديث) ترجمة الاستاذ يوسف عبد المسيح ثروت حيث تم فيه تحديد صيغ عديدة منها ما هو تأريخي ومنها ما هو حديث وخاصة في الفصل الذي قدمه (ديفيد مكارشاك) عن قسطنطين ستانسلافسكي حول اداء الممثل على المسرح ، وما قدمه الناقد (جورج لوكاتش) في سوسيولوجية الدراما الحديثة، وما كتبه (رومان رولان) عن مسرح الشعب .

وكقوله ايضا :

(نحن لا نتمتع بشعر شكسبير في مسرحية روميو وجوليت فقط لان الشعر رفيع سام بل لان ذلك الشعر ايضا متجسد في امراة جميلة او شاب يثير رغباتنا) ص(٣٥) .

ان موقف (مارتن اسلن) من المسرح السياسي ومن المسرح الوطني الهادف غير مرتبط بظروف الواقع الذي يحيا فيه . اذ ينظر اليه بمعزل عن الحاجات الكثيرة والدوافع المهمة التي تحدي ببلد ما باستخدام المسرح كأداة تثقيف وتوجيه وهذا حق مشروع بينما يقدم المؤلف رأيا عاما ثم يعززه بان رسالة المسرح يجب ان لا تكون رسالة مكشوفة وجلية مستشهدا (ببرتولد برشت) وانا اعتقد بان المؤلف غير من افكار برشت اذ حاول ان يقيم بعض الاشياء لصالحه بما فيها الاقوال والاعمال او لصالح بحثه بان يحور ما هو ملائم له كصورة او كقول ممكن ان يؤدي دوره . او ما الذي كان يهدف اليه برشت في مسرحيته (الام الشجاعة) اذ ان الوقائع المتواجدة في كتابه تشير الى ذلك وتعطينا فهما خاصا ، كقوله : «ومن هنا فان (انتظار غودو) التي تعالج الآمال المحبطة كان لها نفوذ سياسي في اماكن متباعدة كالجزائر وبولندا . فالفلاحون الجزائريون الذين لا يمتلكون ارضا راوا في غودو الذي لن يأتي ، راوا فيه الاصلاح الزراعي الموعود دون ان يتحقق . في حين ان جماهير المتفرجين في بولندا استجابت للمسرحية لان غودو يمثل الحرية الوطنية والاستقلال الذين طالما حرمت منها .

يمتاز اسلوب (مارتن اسلن) بالعمق والتحليل . فهو لا يكتفي بالقول ، واقعي فقط ، او رومانسي وانما يحاول ان يصلنا بالواقع من خلال التجربة الخاصة التي يمتلكها المؤلف المسرحي مرورا بالتفسير الحرفي للمسرح والتلفزيون والراديو . وحينما يحاول المؤلف ان يقدم لنا فكرا مجانيا او عاديا سريعا من خلال رؤيته للاشياء او فكره الخاص فان هذا الفكر سيواجه برؤية واعية تستطيع ان تشخص مواقع الخلل وان نستفيد من تجارب وفكر الكتاب الذين يعملون في حقول الفن والادب واجهزة الاعلام المرئية والمسموعة .

كتب

بيوت واطئة

□ تأليف : محمد زفزاف

□ نقد : ابراهيم خليل

صدرت لمحمد زفزاف ـ القاص المغربي ـ مجوعة قصصية جديدة هي مجموعة «بيوت واطئة» عن دار النشر المغربية في الدار اليضاء . وكانت قد صدرت له مجموعتان قصصيتان هما «حوار في ليل متأخر» ، و «ارصفة وجدران» وصدرت الاخيرة عن وزارة الاعلام العراقية ببغداد . كما صدرت له رواية بعنوان : «المراة والوردة» عن دار غاليري واحد ـ بيروت .

ويعد محمد زفزاف من القصاصين المغاربة اللامعين عربيا . وقد اشتهر في المشرق نتيجة مواظبته على نشر القصص في المجلات الادبية هناك سيما «الآداب» اللبنانية ، و «المعرفة» السورية ، وكذلك الموقف الادبي ، و «الاقلام» العراقية .

وعلاوة على انه قاص معروف ـ محليا في المغرب ، وعربيا ـ فهو صاحب اتجاه خاص ، واسلوب متميز في الكتابة ، سواء على صعيد المضمون ، او على صعيد الشكل والاسلوب .

وكثيرا ما يندرج محمد زفزاف في عداد الاسماء القصصية العربية البارزة ، شانه في ذلك شأن القصاصين الشباب الذين طفت نتاجاتهم القصصية مؤخرا كالربيعي والقعيد وطوبيا وزكريا ثامر والغيطاني وسواهم كثيرين . ويكاد القاريء ـ خارج المغرب ـ يوقن ان محمد زفزاف ربما يكون هو القاص الوحيد فيه ، وان سواه من الكتاب اقل منه في المستوى الامر الذي يتجلى في بقاء نتاجهم داخل وسائط النشر المغربية .

والواقع ان مثل هذا الحسبان غير سديد . فزفزاف لا يتميز عن ابناء جيله من القصاصين المغاربة بشيء ، وان كانت ظروف ادبية ، معينة ، حتمت على بعض وسائل الاعلام العربية ان تتجاوب معه ، وتحل نتاجه القصصي في مكانة خاصة ، ذلك ان زفزاف ـ يعالج في قصصه هموم طبقة ، او لنقل ، شريحة اجتماعية باسلوب حديث ورؤية معاصرة يخلط فيها بعض الظواهر الاجتماعية الاخلاقية والمشاكل الوجودية ، والثورية ، والرومانسية في الوقت الذي تشغل فيه هذه الشريحة الاجتماعية مكانة رفيعة في الوسط الثقافي المتحكم بوسائل الاعلام ووسائط النشر ، وترى في كتاباته تلك الخصائص التي تقربها من الادب المشبع بالوجوديات التي طفت على الآثار الادبية والفنية العربية خلال الستينات .

فالمشكل الوجودي .. معاناة الفرد داخل ظروف بشرية .. وضمن سياق اجتماعي مفروض تمدده الدائب وسعيه لمواجهة فرديته .. والثورة على الواقع بكل ما فيه من تناقضات . . قسوة . . تسحق الفرد . تفقده تشيؤه . . تجعله شبحا خاويا لا معنى لوجوده . . لا معنى للحياة التي يعيشها ضائع . . منسحق . .لا يوجد ثمة ما ينتمي اليه .. بل ، هو ، لا يشعر ـ غالبا ـ بالحاجة الى هذا الانتماء مستعد دائما للهروب عن طريق زجاجة عامرة بالخمرة..او ليلة عابثة مع امراة داعرة.. الشذوذ .. والفقر .. والقمع..كل ذلك يذكرنا بالادب الوجودي .. سارتر .. العبث .. كامو ولا معقولية بيكيث ويونسكو .. وزفزاف ، ايضا ، يلتقي بكل ذلك في مجموعة «بيوت واطئة» .

ان البطل في قصة «كابوس لرجلين»(١) موظف اعلانات ، يقضي وقته كله في التسكع بين البارات والشوارع ذات الحوانيت الانيقة ، لايفكر الا لقضاء لحظات ممتعة مع امراة وكأس . يلتقي بفاطمة ، نموذج متفرد لامراة متحررة ، قوية الشخصية ، بعكسه هو ـ نموذج البورجوازي الصغير الذي يلهث وراء المتعة ، ويتهدده الافلاس منذ منتصف الشهر .. بينما تطمع خادمته العجوز بتزويجه من ابنتها . او ـ على الاقل ـ بارغامها على النوم معه لقاء دفعه من المال .. ما دام الرجال لا يتزوجون .. وغلاء المهور يهدد بتحويل المدينة

الى ماخور يمتلىء بابناء الحرام عوضا عن الرجال . ثم يتكشف سر المراة فاطمة فاذا هي زوجة مناضل ، يقاسي العذاب في غياهب السجن .. وتكون ثمة ايحاءات بوجود صديق يسمى الهادي ، هذا الصديق ملاحق من قبل البوليس . هل يريد الكاتب ان يقول ان الهادي هو زوج فاطمة ؟ ربما ! ثم تنتهي القصة نهاية مأساوية ، تشير الى عنف البوليس في مداهمته لشقة حسن بلال ، واعتقاله ، واقتياده الى زنزانة مظلمة دون رحمه .

والواقع ان الكاتب بهذه القصة افرغ التجربة النضالية من مضمونها . او جعل من المناضلين في القصة اشباحا غائبة ، لا نعرف عنها اي شيء ، بينما يقوم حسن وفاطمة بالدور الحاسم في الاحداث مع انهما غير مؤهلين للقيام باي عبء نضالي .. وفي الوقت نفسه فان حسن بلال ، الذي يمثل شخصية البطل الضائع ، اللامنتمي ، الذي يسعى وراء متعته الجنسية ، وتأكيد وجوده من خلالها ، يصبح في الاخير بطلا وطنيا ـ وبشكل دراماتيكي مفتعل وهزلي .

وتعد قصة كابوس لرجلين اقرب القصص التي تلمس مشكلة عامة . اي الى الاقتراب من هموم الناس بيد ان الكاتب يحاول تكرار المسألة في قصة «القسوة والعجز» . وهي من القصص التي تمتمد اللحظة الزمنية عمودا فقريا لحبكتها الفنية . وهذه اللحظة تمثل حالة مطاردة لاحد الاشخاص . ولا نعرف في الحقيقة من هو المطارد .. ولا من هم المطاردون .. حتى المطارد نفسه من الذين يطاردونه ، ولا لماذا ، بل لا يكاد يجزم ان كانوا يطاردونه هو ام ان مرادهم شخص آخر . على ان القاص يغرق في ايراد التفاصيل للمشهد القصصي ، جزء جزء .. ونقلة نقلة ... ويركز في ذلك كله على ان القمع هو سيد العالم .. وان الانسان هو الضحية دائما .. وعندما يسحق فانه يسحق بقسوة تنتفي معها اية مشاعر بانسانيته او تميزه كانسان .

الشيء ذاته يحاول القاص تناوله في «الحبل المشدود» . مشكلة القمع ، القصة تسلط الاضواء على ظاهرة القمع .. العنف البوليسي .. فهو يهجو رجال الشرطة لان لهم قلوبا غلاظ ، ولانهم اجلاف .. فيقاد الى السجن بسبب ذلك . وحبكه القصة رمزية تقوم على مشهد يربط فيه الاطفال الوسخون ، ويجرون في محاولة من الشرطة لتنظيف المدينة ، منهم ، بينما تقوم ثلة من السياح الاجانب بالتقاط صور تذكارية لهذا المشهد الرائع . ويكتفي القاص ـ في هذه القصة ـ بما قاله عن الشرطة من ان لهم قلوبا غلاظا . ويظل اطار القصة اطارا اخلاقيا عاما لا اثر فيه لمعالجة المشكلات الواقعية ، الكامنة في الوضع الاجتماعي .

وفي الحقيقة فان تلمس زفزاف لهذه الظاهرة السياسية ، تنتج بصورة غير مباشرة عن تلمسه لمشكلات افراده الذين يعانون من وطأة انسحاقهم في ظرفهم البشري هذا فالهاربون من مواجهة المشكلات الى البارات والشواطىء ، والمتسكعون الضائعون، يحسون ، انسانيا، بضرورة ان لا يكون ثمة قمع ، حتى وان كان هذا القمع لا يمسهم هم . فهم يعتقدون بأن مشكلة القمع هي ـ كالفقر ـ من الاشياء التي تجعل الحياة بلا معنى ، ومن هنا فان بعض قصص المجموعة ـ بيوت واطئة ـ تشير الى ظاهرة الفقر من وجهة نظر اخلاقية عامة . كما تشير الى الصراع الطبقي من وجهة نظر خلقية ايضا .

فالنزعة الانسانية ـ الاخلاقية تقود الكاتب الى تلمس هذه الاوضاع عن غير قصد ، وبشكل دقيق لا يخدش الاحساس .

وبسبب هذه الظاهرة الادبية في قصص زفزاف تختلط معالجاته لموضوع الجنس في البيئة المغربية بمشكلة الفقر . التي حاول في بعض القصص اضفاء مفهوم الصراع الطبقي عليها . مثال لذلك قصة «بيوت واطئة» . فهي محاولة لفضح بعض الظواهر الاجتماعية اللا اخلاقية كظاهرة القوادة لدى شريحة من شرائح المجتمع .

فالصبي ـ في القصة ـ عبارة عن وسيط المراة الشمطاء التي تمارس القوادة . مهمته بالطبع التفتيش عن الزبائن ، فيلحقه الموظف من مكان الى آخر ، ويستميله بكوب من اللبن لعله يهديه الى المكان ، ثم يصله اخيرا . ويغيب داخل البيت بينما ينتظر الصبي في الخارج ريثما ينتهي الامر خلف الباب المغلق . والسؤال الذي يطرحه الكاتب في القصة هو : لماذا يحترف الصبي ذي الاثني عشر ربيعا هذه الحرفة ؟ ولماذا تضطر المراة الى احتراف القوادة ؟ واما الموظف فهو لا يهتم بغير قضاء رغبته الجنسية على الوجه الذي يتاح له ، ضاربا بكل القيم والاخلاقيات عرض الحائط .

واذا كان مفهوم الصراع الطبقي يبدو بعيدا عن هذه القصة فان قصة «مشكلة كل يوم» تقترب من صراع الطبقات اقترابا اكبر . اذ يحاول القاص ان يلبس قصته هذه ثوبا ايديولوجيا واضح اللون . فيمهد لها بالحديث عن الجذور الطبقية لبعض الاشكاليات الاجتماعية سيما مشكل السكن ، وارتفاع اسعار الكراء . ثم القسوة الشديدة التي يعيش في كنفها العمال الذين العمارات الشاهقة ليلتذ بها الاثرياء .

وتأتي هذه المعالجة عرضا ، ضمن فيض من التفاصيل المتعلقة باحدى الجلسات في بار من البارات ويتلخص موقف القاص في انه يريد القاء الاضواء على البون الشاسع بين العمال المسحوقين والراسماليين العقاريين . ويمكن ان نعثر على ملخص للقصة في الفقرة التالية : «وعندما كان الزبون يقول ذلك ، كان اغلب العمال ينزلون سقالاتهم ليتغدوا خبزا وزبدة وربما شايا، في الوقت الذي كانت فيه موائد فاخرة يتحلق حولها

اناس لا يفكرون الا في زيادة ثروتهم ، وبناء المزيد من الفيلات ، والتفكير بزواج الابناء من عائلات شريفة تملك المزيد من العقارات» .

يتضح ــ تماما ــ القالب الوعظي الذي حشر الكاتب نفسه فيه . وهو الذي افقده القدرة على تصوير الصراع بين الطبقتين الاجتماعيتين تصويرا فنيا ، حيويا خصبا . كما ان وضعه الهامش ، الخارجي ، لمعاناة العمال ، عبارة عن ملاحظة عادية يوردها اي كاتب في تضاعيف قصة اراد لها ان تصور صراعا بين طبقتين .

اما بقية قصص المجموعة فهي تعالج انماطا من الشخوص ، والمشكلات ، تطغى عليها النزعات الذاتية ، والاحاسيس الوجودية ، والهوم الحضارية الغريبة عن واقع البيئة الوطنية . وتلتقي مع فيض خاص من مشاعر وافكار ، طفح بها ادب العبث ، وادب الوجودية ، وفنها. وعلى سبيل المثال تعطي قصة «ممكن حدوثه» نموذجا للا ممكن في الممكن صورة للا معقولية الافكار التي تعتمل في اذهان الناس حول مفهوم العلاقة من وجهة نظر عامة.

فالبطل ــ الذي يشبه في عمره عمر زوجة ابيه ــ لا ينظر اليها الا بعين الاحترام . ومع ذلك تراود الشكوك اقرب الناس اليه . حتى ابوه يشك بنواياه تجاهها . ويتوفى الاب ليعيش الابن مع زوجة ابيه تحت سقف واحد . وتبدأ الالسن بالحديث عن العلاقة الجنسية الموهومة بينهما ، فيضطر الشاب الى الانفصال عن زوجة ابيه ، والعيش منفردا ، ثم التزوج ، وعندما تجيء زوجة الاب لزيارة العائلة الجديدة تتفق مع زوجة الشاب على العيش معهما ، صونا لسمعتها ، وتأكيدا للبراءة التامة تجاه ما يقال . ولا يمضي قليل وقت حتى تبدأ الاشاعات من جديد . وتطرق مسامع الزوجة التي تثور في وجه زوجها : اما انا او هي ...

فالمجتمع في هذه القصة لا يشغله شيء قدر الحديث عن العلاقات التي يمكن ان تقوم بين الشاب وزوجة ابيه. وسواء اكان لهذه العلاقة اساس من الصحة او لم يكن ، وسواء اقامت الزوجة الشابة مع ابن زوجها او لم تقم ، وسواء اكان عازبا او متزوجا فان الاشاعات باقية ، والعيون تترصد . فالجنس والمشاعر الذاتية الخالصة ، واسرار الناس هي شغل المجتمع الشاغل .

واما قصة «رسائل (أصوات اجنحة)» فهي قصة يسيطر عليها الاحساس بالملل ، وعبثية الوجود ، انها بورتريه تضم شابا عربيا من ذوي الشعور الطويلة ، وفتاة سويدية شبه عارية على شاطيء البحر ، والى جانب الصورة عبارة : «رائع ، اليس كذلك ؟» .

يتوقف زفزاف عند الصورة فيسترسل في وصفها استرسالا طويلا ، ويصف بحذلقة فنية تشكيلية طريقة علامة الاستفهام (؟) ، وملامح الشخصيتين ، واثناء استغراقه في الوصف التشكيلي الخارجي يتناسى الصورة لينتقل فجاة الى واقع الحياة الداخلية للشخصيتين ، بكل ما يعتورهما من افكار مريضة ، وعبثية ، واحساس بعدم الانتماء للواقع .

ثم يتأرجح الكاتب في حركة مستمرة بين الخارج والداخل ، بين الصورة وما وراء الصورة ، واختلاف الفضاء الخارجي في الصورة بين فضاء ضروري وفضاء خاص . وطبيعي ان اغراق الكاتب في الجزئيات والتفاصيل الشكلية الدقيقة مراده اغراق القاريء في لحظات تخييل مركزة ، بطيئة جدا تقوده الى حالة من الملل والسأم بل والتقزز احيانا ، والشعور بخواء هذه الشخصيات ، بل وخواء العلاقة القائمة بينهما ، وهي العلاقة الجنسية ، وخلوها من اي شعور بالمعنى .

وتسيطر هذه النزعة على قصة اخرى هي في «مكان معزول» فبطل القصة يدلف الى بار في مكان معزول ليجد ان عاملة البار تشاطره مشاعر الملل نفسها . وفقدان الثقة بكل شيء ، والاستعداد لاقامة علاقة جنسية مع اي طارق وعى اي شكل ، دونما حاجة لمعرفة شخصية هذا الطارق . والقصة ترمز ايضا الى تفكك العلاقات في مجتمع الشخوص الذين يعتمدهم القاص . فالفتاة منفصلة عن ابيها الذي يعيش في مدينة اخرى في حين يتهددها زوجها السابق بالقتل في مدينة ثانية . وهي من عرق يختلف عن الزبون ، وهي لا تعرف عنه اي شيء ومع ذلك ينجح وهو مخمور جدا في اقامة علاقة معها .

وتكاد تكون العلاقة الحسية الجنسية ، او لنقل مبدأ اللذة ، هو البديل الوحيد لاكثر القيم في ذهنية الشخصية القصصية لدى محمد زفزاف . فجميع شخوصه ، رجالا ونساء ، يسعون وراء هذا الدافع . وتكاد تكون العلاقة الجسدية البديل المفضل لكافة انواع العلاقات . فمثلا بطلة قصة «موسم زيارة السيد» تضرب بكل المفاهيم الاخلاقية ، وبكل ما يبذل لها الزوج من متاع الاستقرار والعيش الرغيد في ظل بيت مصون لان علاقتها الجنسية قادتها للخروج مع شخص آخر ربما لا يتمتع بأية مقومات ، وفي المقابل تؤكد فشل الصلة الفكرية القائمة بين الزوج والولي الذي يحرص على زيارته في كل موسم .

ولعل بطلة قصة «لكن ذلك فوق الاحتمال» تتعرض لمثل ما تعرضت له بقية الشخوص ، من مشاعر الملل ، والاحباط ، بالاضافة الى انها مفقودة بفعل رغباتها الجنسية الى كراهية زوجها ، المريح . وتبلغ البطلة منتهى الشطط حين تستميل احد اصدقاء زوجها ، وتحاول اغراءه ، ثم الايحاء له بان زوجها لم يعد فحلا كما كان في السابق : «انت تعرف .. حسن لا يفهم الحياة الزوجية» . ان امراة ، بلا رجل ، خصوصا في مثل سني ...» ويؤكد لها (م) ــ الذي فهم ما تبقى من

القول ـ انه سيزورهم ـ قريبا ـ في البيت .

واذا كانت هذه الشخصية تثير الاشمئزاز من العلاقات الجنسية ، ومن الشخصية النسوية فيها ، فان قصة «غموض» تثير نفس المشاعر ايضا . فالبطل الذي يسر بانتمائه لشريحة اجتماعية متوسطة ، اذ استطاع ان يمتلك زوجة جميلة ، ويستأجر شقة من غرفتين ، في حي غير شعبي من الدار البيضاء ... وذلك امر ليس باليسير على اي موظف ان يصل اليه . ورغم سعادة هذا الموظف بوضعه الذي تتجلى مزاياه حين يقارن بين الحي الذي يسكنه والاحياء الشعبية المليئة باللصوص والزعران المنتشرين هناك ، فانه يغرق في حالة من السأم والملل . فيهرب من زوجته ذات الحساسية الانثوية البالغة الى البارات والمقاهي ليهرب من واقعه .

الشعور بالحاجة الى الهرب .. والغيبوبة في كأس من الويسكي .. بالرغم من عدم وجود مشاغل من اي نوع للبطل ، تؤكد فقدانه الشعور بالانتماء .. وانغماسه في الملل والاحساس بعبثية الحياة ، ولا جدواها . لهذا فان الغموض يحيط بنفسيته من الداخل : ويلفها لفا محكما ، بحيث لا يدري اي شيء يريد ، ولا ما هو مقبل عليه ، او راغب عنه . وهو ، حائر بين مشاعر الحب لزوجته والكراهية لها ، وبين الرغبة بها والرغبة عنها .

ولعل الحالة نفسها من الملل والسأم والعبث هي ما تداهم شخوص قصة «الحلزونات الجميلة» . التي تظهر للقارىء وكأنها قصة مترجمة ، تدور احداثها على شاطىء المتوسط الشمالي ، في بلد من اوربا الغربية . فالشذوذ بكل انواعه طابع الشخوص الرئيسة فيها . فضلا عن ان الاحساس بتفكك العلاقات ، وتفتت القيم ، والمفاهيم المشتركة بين الاشخاص ، تملأ القصة .

ان بطل القصة ـ وهو شاب عربي لا يعرف لغة الفتاة التي تتكلم الالمانية فقط ـ ومع ذلك ، فهو يقيم معها علاقة اقوى من اية علاقة يمكن ان تنشأ بين اثنين يتكلمان اللغة نفسها ، لان لغة التفاهم ، المفيدة ـ هنا ـ هي لغة الجسد ، فوسيلة الاتصال الجسدية اقوى من اية وسيلة اخرى .

والواقع ان الشخصيات في هذه القصة تفقد الرغبة في اي شيء حتى الجنس نفسه ، الذي يصبح امرا مملا بالنسبة للشباب . وباختصار فان كافة الشخوص شاذون ، مرضى ، ولا مبالون ... وجميع تصرفاتهم تنطق باحساسهم العارم باللاجدوى ، وينصرف الجميع الى السكر بدون مبالاة .. بل يتباهون في ذلك لان السكر في رأيهم وسيلة تمر دعلى لا معقولية الاشياء .. وتعبير عن احتجاجهم على استلابات واقعهم البشري .

والحقيقة ، اننا مهما حاولنا استقصاء المحاور الفكرية لقصص زفزاف في مجموعته الاخيرة فلن نظفر باكثر مما ذكرناه حول طبيعة المضامين التي تناولها . وهي مضامين تختلط فيها مسألة الجنس ببعض الهموم ، والمشكلات الوجودية : كالعبث .. والسأم .. والملل .. والغربة .. والغثيان .. كما يمس القضايا الاجتماعية من فقر مدقع .. وتدهور اخلاقي .. وصراع بين الطبقات .. مسا خفيفا .. رفيقا وكأنه يأتي على استحياء .. لا عن جراة ومجابهة كم ايفترض المقام .

ولان الكاتب مشدود الى معالجة مشكلات الفرد الداخلية ، فان معالجته لهذه القضايا ظلت مشوبة بالاضطراب والغموض .. وتفتقر الى الخصوبة والثراء الفني .. بل تكاد المعالجة ـ في بعض القصص ـ تكون غير ظاهرة ، ومختلة كما هو الحال في « كابوس لرجلين » و « الحبل المشدود» و «القوة والعجز» و «الديدان التي تنحني» .

ويمكن ان تقرر ـ بعد طول استقصاء لمضامين زفزاف في «بيوت واطئة» ـ ان القصص لا تضيف جديدا الى ادبه السابق ، و الى الكثير من الآثار الادبية التي تعالج مثل هذه المشكلات في ادب الستينات . فموضوع المرأة المنحرفة ، والشاب الضائع اللاهث وراء الجنس ، الفاقد للانتماء .. الباحث عن حريته الفردية .. الهارب من مواجهة مشكلات الواقع الحادة . .الزاهد في الحياة . . العابث .. المتمرد على كل شيء .. المغترب .. كل هذه الموضوعات اصبحت متكررة .. واستنفذت خلال الفترات الماضية وانسحبت من دائرة الضوء .. مفسحة المجال لادب جديد يتنفس من رئة الواقع الاجتماعي والسياسي المعاش .

ولعل زفزاف يضيف الى تراثنا من القصة القصيرة ما نعده جديدا على مستوى الشكل فهو بلا ادنى شك كثير العناية بأسلوبه الاقصوصي ، انه كاتب يتقن استخدام التقنيات القصصية المعاصرة مما يضفي على موضوعاته طابع الرؤية الحديثة . .المعاصرة للاشياء الرؤية الشعرية بمفهوم اليوت .. فالقصة عنده قطعة لغوية جميلة . وهذا هو اول انطباع نخرج به من قراءة اولى القصص .

وفضلا عن ان الكلمة شعرية ، مشحونة ، فهي ـ في سياق الجملة القصصية ـ ترسم ، تصير خطا ، قوسا ، واطارا ، متعرجا او مستقيما ، ان الجملة لديه لدنة .. مطواعة للسرد القصصي ، سواء اكان السرد طبيعيا تقليديا ، او كان سردا غير مطرد ، يخضع لمقاسات الرؤية المعاصرة .

اذن ، ما دام القاص يحقق البعد القصصي للغة ، مع الاحتفاظ بثرائها .. شاعريتها .. موسيقاها .. فهو مطالب باعطاء تشخيص قوي ، وتقنية عالية المستوى . صحيح ان تشخيص الكاتب ـ رسم الشخصيات ـ قوي ، سيما حين يعطينا التفاصيل الداخلية لفاطمة .. حسن بلال .. زوجة السيد حسن .. ابن الشيخ المتزوج من الشابة .. او حتى الهيبي ذي الصورة الرائعة او الفتاة الالمانية .. او الطفلين الذين يمارسان الجنس وهما في عمر البراعم ، كل ذلك يدل على اتقان الكاتب لرسم شخصياته ، ولكن ، يعاني ـ من جهة

اخرى ـ من احادية النظرة الى هاتيك الشخوص . فهو لايرى فيها الا جانبا واحدا دائما هو الجانب السيء .. الانحلال الخلقي عند فاطمة .. وحسن بلال مثلا . وزوجة الشيخ وزوجة حسن ايضا ، وباختصار المراة ، بشكل مستعر منحرفة ، فاقدة لكل ايمان بأي نوع من القيم الروحية او الخلقية .. غير قيم الجسد .. فهي لذلك تمارس البغاء .. او القوادة .. لا فرق في ذلك .. والشباب ضائعون : الهيبي العربي في «اصوات رسائل اجنحة» .. العربي في «الحلزونات الجميلة» . حسن في اولى قصص المجموعة ، المسافر في قصة «مكان معزول» الموظف في قصة «بيوت واطئة» . والموظف ، كذلك ، في قصة «غموض» .

واصرار الكاتب على الاتجاه بهذه النظرة لعالمه القصصي جعلته يعري ، بل يفضح ، شريحة اجتماعية معينة من الطبقة المتوسطة . ولكن بطريقة لا تنم عن نقده لها نقدا علميا وتاريخيا . وبالطبع ، فان الكاتب ، في اتجاهه هذا ، يفقد قصصه طابع الصدق ، والرؤية الشاملة . فليس كل ابناء الشريحة الاجتماعية التي تناولها ضائعين ، لا منتمين ، متغربين .. غير راغبين في مواجهة مشكلاتهم المادية والروحية . على ان القاص في كثير من الاحيان لا يقدم الشخصية بصفتها عنصرا اساسيا في القصة بل يكتفي بالحدث ، وتكون الشخصية مجرد طيف عابر يقتحم الحكاية كقصة «القوة والعجز» فنحن لا نعرف ، بالضبط ، اي شيء عن الشخصية ، بل الشخصية نفسها لا تعرف شيئا عن ذاتها بدليل انها لا تعرف ما اذا كانت الشرطة تطاردها ام تطارد شخصية اخرى . وحسبنا في هذه القصة ان نتابع الحادثة بكل شوق .. ويعتمد ذلك بالطبع على تقنية الكاتب .

ويدرك قارىء هذه المجموعة ان القاص يتوفر على طاقة فنية طيبة يستخدمها في اثراء فنه القصصي ولا مجال للشك في ان قصص محمد زفزاف تتمتع بقوة الاداء القصصي ، والقدرة على اجتذاب نظر القارىء ، والتأثير فيه . ومرد ذلك ليس الى لغته القصصية الجميلة فحسب بل الى افادته المستمرة من مكتسبات فنون العصر في تشكيل معماره الفني . وهو يفيد ـ بصفة خاصة ـ من الفن السابع ، فن السينما .

وكثير من قصصه تقرب من السيناريو ، حيث يصف لقطات يتخللها حوار ، ثم غالبا ما ينقطع نمو الحدث عند نقطة معينة ، ليعود بالقارىء الى حدث سابق ، وهكذا .. ويركب الكاتب قصته من عناصر وصفية خارجية تشمل البيئة بحيث يعطي منظرا شاملا يستوعب التفاصيل الخاصة بمشاهد القصة والديكور .. والاكسسوار .. والازياء ثم يبدأ تحريك شخوصه . يظهر هذا ـ مثلا ـ في «كابوس لرجلين» ثم «رسائل اصوات اجنحة» واخيرا قصة «في مكان معزول» وقصص اخرى .

ونلاحظ ـ مرة اخرى ـ اعتماد الكاتب ، المتكرر ، على التقنية السينمائية ، فهو ـ مثلا ـ يلجأ الى طريقة الاسترجاع Flash back كما هو الحال في قصة «ممكن حدوثه» حين يعرض علينا الحوار الذي يسترجع فيه ذكرى وفاة الام ، ويستخدم اسلوب المزج ، وهو اظهار شريط من الصور والذكريات من خلال صورة واحدة ثابته تشكل اطارا ثابتا للشريط المتحرك . وخير نموذج لذلك قصة «رسائل اصوات اجنحة» فهي تذكرنا بالحالات التي يعرض فيها المخرج السينمائي صورة كبيرة لاحد الاشخاص ثم تتخللها صور متحركة له مع شخصيات اخرى ، يتذكر فيها احداثا او يتخيل اخرى . ومهما يكن من امر فان القاص يتفنن ـ كثيرا ـ في طريقة بناء معماره القصصي ويتلاعب بالتسلسل الزمني . فأحيانا يكون طبيعيا ، تلقائيا ، كما في قصة «بيوت واطئة» . اذ تبدأ القصة من نقطة معينة ثم يستمر الحدث ، في تصاعده الزمني ، حتى يتلاشى في النهاية . واحيانا تنعدم في القصة سيرورة الزمن . ويصبح ثابتا مثل مياه بركة راكدة كما هو الشأن في قصة «الحلزونات الجميلة» وقصة «رسائل اصوات اجنحة» او «القوة والعجز» .

واحيانا تتكون القصة من مجموعة لحظات زمنية غير منسقة في خيط نمو واحد بل تتداخل من هنا ، وتفترق من هناك ، على امل ان تكون جوا ذهنيا وسيكولوجيا معينا ، وهذا يتجلى في قصة «مشكلة كل يوم» . التي يتنقل فيها الكاتب من لحظة الجلوس في البار الى لحظة تجلس فيها احدى الاسر حول مائدة الغداء ، ثم الى لحظة حوار بين متسول وامراته ... الخ .. وفي القصة الاولى «كابوس لرجلين» يتم القفز من حالة الى اخرى دون تقيد بزمان قصصي مكثف .. واما قصته «الديدان لا تنحني» فيطول الزمان فيها ويمتد حتى ليستوعب صيرورة الاشخاص في فترة كبيرة مما يجعلها على تماس مع الزمن في الفن الروائي .

والمؤكد ان الكاتب ـ كما يتضح لنا اسلوبه ومعالجاته ـ متأثر بمعطيات الادب الحديث عربيا وغربيا فهو يجدد في بنائه القصصي ويحاول ان يكون جديدا في المضمون . واذا كانت محاولاته قد نجحت شكليا فقد جانبها التوفيق في الغالب الاعم ، من حيث مضامينها القصصية . وجاءت في الكثير منها معالجات مكررة .. ومستعادة .. وغير واضحة بل وسطحية .. وكان بودنا لو ان الكاتب حذا حذو غيره من القصاصين الذين يواجهون المشكلات الواقعية ، محليا وعربيا ، وربما كونيا ، مواجهة حادة تقوم على رؤية واضحة لطبيعة الظاهرة الاجتماعية والصراع والحياة لايديولوجية تمشيا مع مفهوم سوسيولوجية الادب .

المغرب

كتاب الشعر

منشورات الطليعة الادبية

مسلم الجابري

نظرة تاريخية :

في القديم عندما يانس شاعر من نفسه القوة على كتابة الشعر (نظمه) يلجأ في عجم هذه القوة الى ايدي الشعراء الكبار المتمرسين بلا خوف ، فعندهم يجد الكلمة الحاسمة ، وعندما يلمس اولئك الشعراء الكبار الموهبة والقدرة لديه ، ويثقون من مضامينه وعقله في المعالجة يامرونه بالاذاعة ، وقد تتبادر الى ذهن القارىء قصة الكميت الشاعر مع قريبه الفرزدق فهي مشهورة وفيها اشارة الى طريقة القدماء في نقد الشعر .

وتقويمه ــ على ان هذه الحالة لا تقتصر على الناشئين من الشعراء فقط وانما يحتكم الشعراء بعضهم الى بعض مهما بلغ شأوهم وارتفع كعبهم في ممارسة الشعر واتقانه ، وقد حفظت لنا كتب الادب طائفة من تلك الاحكام والاحتكامات التي جرت بين الشعراء انفسهم ، بل ان الحكم على الشعر الجيد منه او الرديء لم يكن يأتي يومئذ الا من قبل الشعراء انفسهم ، وقلما يلجأون الى الاخرين من الكتاب الذين اشتهروا بنقد الشعر ، وهذا الواقع يشير الى ان الشعراء قديما وحديثا هم اقرب الناس الى فهم الشعر ودقائق صنعه ــ كما يقال ــ .

اما بعد ان امتاز النقاد عن الشعراء ومال كل منهم الى اختصاصه ، ورسخ النقد العربي قيمه التي يحكم على ضوئها ، والتي اصبحت فيما بعد بمثابة السلاح الذي يلوح به للشعراء ولمس الشعراء عدم قدرة تلك القيم والحدود على استيفاء امكاناتهم واستيعاب آفاقهم ، بدات علاقتهم باولئك النقاد وطبقتهم تأخذ طابعا غير ودي ، بل يتحول النزاع احيانا فيما بينهم الى مآزق حرجة . وكلنا يذكر ما جرى للشاعر الكبير **ابى الطيب المتنبي** على يد **ابن خالوية** في مشادة نقدية تعسفية .

الاختيار : منهج

لقد بكر الشعراء في اختيار الاشعار التي لامست هوى في نفوسهم واختارتها اذواقهم ، فخلفوا تراثا من تلك المجموعات العظيمة التي اختاروها من مجمل الشعراء العربي ، فاتحفوا المكتبة العربية بها وحفظوا لنا عيون الشعر العربي من الضياع ، واذكر هنا من الذين اختاروا شعرا لانفسهم ، أبا تمام والبحتري ، وكلاهما متميز في شعره صاحب مذهب في نظرية للشعر وتجديده ، وطبيعي أن يكون لكل منهما منهجه في مختاراته و (حماسته) واذا لم يكن للذين اختاروا شعرا بعدهم وجمعوه ، منهج محدود ومعلن وقد كان لهم منهج ضمني، جرى اختيرهم على هداه ، وهكذا كان شأن جميع المختارات ، وهذا ما ينبغي ان يكون .

واراني احس بضمنية ذلك المنهج في كتاب الطليعة (للشعر) ، والذي صدر تاليا لكتابها في القصة . على ان الافصاح عن ملامح هذا المنهج في أسس الاختيار الذي تم على يدي المختارين : ياسين والكبيسي ، تطالعنا معلنة في مقدمة (الكتاب) فقد اشار الى الاستئناسات التالية :

١ – تقديم انضج قصيدة لكل واحد من الشعراء الشباب، مما نشر له في المجلة خلال تلك السنوات الثلاث مع مراعاة الشمول الممكن محليا وعربيا مع عدم الاخلال بالمستوى المرجو .

٢ – شروط النص الصالح للاختيار المحدودة بـ :

أ – توافر قدر اعلى من الحد الادنى من الابداع المتاتي من عناصر التجربة الحقيقية المنعكس على المستوى الفني .

ب – مراعاة جانب ظهور صاحب النص في موقع متخلف لم ياخذ نصيبه من الدخول الى دائرة الضوء سواء بالنسبة لمحافظات القطر او اقطار الوطن العربي .

ج – وقوع النص ضمن اهتمام المجلة باعتبار تعامل الشاعر معها وتقديم افضل نتاجه للنشر فيها ، مع غض النظر عما للشاعر خارج دائرتها .

د – تعبير القصيدة عن واقع الحياة العربية بما يجيش فيها من تقلبات وتناقضات وقوى ثورية ناهضة وقوى واشكال زائلة ، وقد عبرت كل القصائد المختارة عن ذلك .

هـ – التوجه الى قضايا الانسان السياسية ، وملامح فلسفة انسانية تدعو الى وحدة الامة وحريتها .

هذه هي النقاط الاساسية التي تشكل ملامح المنهج الضمني والمعلن في مقدمة المختارات اضافة الى نقاط اخرى اشير اليها في تضاعيف المقدمة الطويلة التي لم تقصر النظر على الاسس النظرية ، دون ان تشفع ذلك بتطبيقات واشارات الى بعض النصوص والاسماء المختارة منبهة الى مواطن الابداع فيها والاخفاق والهشاشة التي لن يكون الشاعر ، وهو لم يمتلك صوته بعد – سليما منها – وقد اشارت المقدمة ضمن تطبيقاتها تلك الى المعاني التالية :

١ – ظهور الاخذ السهل والتأثر عند البعض بالشعراء الذين تقدموهم زمنا وتجربة .

٢ – ارتباط القصائد وتعبيرها عن واقع حياة الامة.

٣ – التزام او السير وفق رؤية تكاد تكون موحدة بالنسبة لاهداف قومية واضحة .

٤ – صفاء القصائد وابتعادها عن الاوشاب التي علقت بالرؤية الشعرية عند الشباب في أول السبعينات. كالمكابرة والتعالي والادعاء الى حد شكل ذلك الصفاء قاسما مشتركا لمعظم القصائد .

٥ – اثارة المسالة العروضية ، وتأثير الوزن على القصيدة سلبا وايجابا وعلاقة العروض بمكونات القصيدة ومستقبله بالنسبة لشعر الشباب .

٦ – التاكيد على قدر من الغنائية للاحتفاظ بشاعرية القصيدة ولتخفيف غلواء التجريد والفكرية .

ان هذه النتائج ونتائج اخرى اشرت اليها ضمنا كانت حصيلة التتبع الذي بذله الكاتبان في النصوص التي اختاراها وقدما لها . والتي رغبا ان تكون مفيدة بالنسبة للاصوات الشعرية الشابة املا بأن تنضج وتتميز وتؤثر اكثر في المستقبل .

الان وبعد هذه الاضاءة لابد من عودة على بدء من اجل كلمة حول المنهج الضمني والمعلن ، وامكانية نجاحه في التعريف بالاصوات الشعرية المشار اليها ، وكيف عالجت المقدمة ذلك على ضوئه .

ثم ان كتاب الشعر بمقدمته وعيناته هل يمكن ان يؤدي المهمة التي اعد من اجلها ؟

اقول : لابد من نظرة في معوقات ذلك ومدى النجاح فيه ، ان الحديث عن خمسين شاعرا مختلفين في العمر والموهبة والبيئة وبالتالي في الرؤية والتجربة وتناولها – ثم محاولة وضع نماذجهم امام مقياس واحد للحكم لمسالة دقيقة ومحرجة ، ان مهمة كالتي اراد الكتاب التصدي لها تجعلنا عند معالجتها امام خيارين لاثالث لهما اولا وضع منهج – **اقصد دليلا** للمعالجة وقيما للقياس – كما طمحت له المقدمة ، وهذا ان تيسر وضعه صعب تطبيقه على تلك النماذج المختارة لانها لايمكن ان تشكل موضوعا لاحكامه او قاسما مشخصا لمسائله ، فالشعراء **الشباب** حسب معرفتي الشخصية – مختلفون عمرا ، ففيهم من تخطى العقد الثاني من عمره بقليل وفيهم من أشرف على العقد الرابع، « وليس ذلك سرا » وفيهم من اصدر اكثر او اعد اكثر من مجموعة شعرية كما فيهم من لم يتعد نتاجه بضع قصائد منشورة . فالذين اصدروا مجموعات هم مرشد الزبيدي ، امجد محمد سعيد ، عبدالوهاب

اسماعيل ، كاظم جهاد ، علي بدرالدين ، بشرى البستاني ، غزاي الطائي ، عمر حميدة .

ولا شك ان العمر الشعري له مدخلية في عملية الابداع وتقنيتها ، فطول الممارسة يكسب الشاعر نضجا وعمقا في المضمون وقدرة على المعالجة ومن هنا تختلف طبيعة الكتابة من شاعر الى شاعر .

ان وقوف مجموعة من الشعراء تحت مظلة واحدة لاتعني ابدا اتفاقهم في الرؤية وعمقها وطريقة تناولهم لمعالجة تجربتهم ومعطياتها ، من هنا يخيل لمن ينظر نظرة اولى لجيل من الشعراء ان لهم ارضا مشتركة يمكن الحكم عليهم من خلال وقوفهم عليها ولكن ارى هذا الحكم سوف يتسرب الى تلك الارض دون ان يتحدث حتى عن شاعر واحد من ذلك الجيل او يعرفه ، وسيكون الحكم على ماهية غير مشخصة لاولئك الشعراء دون مساس بخصائصهم ومعرفة ابداعاتهم معرفة مضيئة .

وان تعذر الحديث عن كل شاعر بمفرده كان يمكن ان تتلافى بتصنيف هذه المجموعة من الشعراء حسب العمر او المكان وبذلك نكون اكثر قربا من خصائصهم **وفروقهم الفردية .**

بينما نلمس ان المقدمة التي اشارت الى ان الاختيار، توخى التاكيد على المحافظات والاقطار الاقل ابداعا والابعد عن مسار الحركة الادبية وبؤر زخمها لم تسعف القاريء بابسط المعلومات عن اي من هؤلاء الشعراء ، بينما كان ممكنا الاشارة الى مكان الشاعر ومواليده وما اصدره من نتاج وكان هذا متبعا في بعض المجموعات المختارة التي صدرت اخيرا عن وزارة الثقافة والفنون.

على اني مع المقدمة في حديثها عن الحركة الشعرية في حجمها والاشارة الى بعض القيم القومية التيشاعت في نتاج كثير من الشباب ، **وهذا غير كثير على شباب** امة تعيش محنة مصيرها وتمر بمرحلة حاسمة لم **يسبق لها ان خاضت معركتها .**

كما لا اختلف مع ماورد في المقدمة من ان الشعراء يقفون على ارض واحدة هي : صفاء الاسلوب ، والتاكيد على انسانية القصيدة وشيوع ملامح فلسفة عربية تتم عن نهوض جديد ... الخ . وهذه ارض لا يقف عليها شعراء المجموعة وحدهم بل يمكن ان تنتظم اعدادا اكبر من شعراء الوطن العربي .

اما الخيار الثاني فهو العزوف عن هذا المنهج الذي اشرت اليه اي بقصر مادة الكتاب على تعريف الشعراء المذكورين تعريفا مختصرا وترك الحكم للقاريء في تقييم مدى نضج الحركة الشعرية لدى جيل الشباب ، ومن ثم الاعتماد على قدراته الذوقية في تشخيص مميزات كل شاعر وخصائصه . على اني لا استكثر على ناقد طموحه الشرعي ، بوضع قيم نقدية لحركة جديدة ناهضةلها زخمها وعنفوانها الطبيعي ، مهما بدا ذلك استباقا للمسالة وتحميلا عليها ،فالحركة قيد التكوين والتخلق ولا يمكن امتلاك قيم ثابتة ازاءها فالحكم عليها بمثابة الحكم على شاعر لم يستكمل صنعته ولم يمتلك صوته ولم يرسخ ملامح عطائه .

ان تعاملنا مع حركة شعر الشباب هو ذلك التعامل الذي يمكننا من ان نضعه بين يدي القارىء العربي وهذه مهمة جريئة تكفلت بها مجلة الطليعة الادبية ونامل ان تكتمل على يدها .

كتب

البحث عن وليد مسعود

☐ رواية : جبرا ابراهيم جبرا

☐ نقد : شجاع العاني

على قارعة الطريق الصحراوي الذاهب الى سوريا ، وعلى بعد حوالي خمسين كيلو مترا غربي الرطبة ، يختفي الفلسطيني النازح من وطنه فلسطين ، وليد مسعود ، ويترك في سيارته شريطا داخل آلة التسجيل ، قال فيه اشياء كثيرة عن حياته ، ولكنه لم يتطرق بشيء الى مصيره . وبعد ان تدور شائعةمفادها ان وليد وجد مقتولا في لبنان ، تبدا التساؤلات حول مصيره ودوافع اختفائه .

ويقوم استاذ جامعي ، معني بالدراسات الاجتماعية، هو صديق وليد ، الدكتور جواد حسني ، بتأليف كتاب عن وليد الانسان والمفكر والكاتب ، يحاول ان يصل فيه الى اجابة حاسمة بشأن اختفاء وليد ، والى الدوافع الخفية الكامنة ، وراء سلوكه المتميز ، والذي توج باختفائه على نحو درامي . ويجيب على التساؤلات المطروحة بشأن ذلك ، نخبة من المثقفين والكتاب والفنانين ، تضم مجموعة من النساء المثقفات اللواتي كان وليد على علاقة بهن .

وتضم هذه النخبة ، كاظم اسماعيل ، وهو قاص وكاتب ، يعتنق الاشتراكية ويحلم بالثورة البروليتارية ، ولكن كتاباته تتلون بعقدة الاضطهاد التي تركها فيه احباطه وفشله في الزواج ، وتتسم بالتذبذب والتناقض ، وعامر عبد الحميد وهو مهندس فتح عينيه على الكتابات الثورية ايضا ، وكان والده محاربا وطنيا ضد الاحتلال البريطاني، يحلم بتحرير العراق من هذا الاحتلال ، ويشعر ان كل معركة يكسبها ضد الحكام ، بدخوله السجن او بالاقامة الجبرية في داره ، تدنو بالبلد من تحقيق حلمه في التحرير . عدمي يعيش لحاضره ويعتقد ان الكومبيوتر سيقوم بالتغيير عوضا عن الناس . بغداد تعني له مائدته العامرة ومطبخه العصري، وخموره الاجنبية ، والاجواء الحضارية الحديثة ، التي كونها في داره الارستقراطية . التي لم

تزعزعها افكار المساواة والعدالة الاجتماعية ، يقوم مكتبه ـ بمساعد ةالكومبيوتر ـ بالتخطيط للطرق والعمارات والمدن الناشئة على شطآن الخليج العربي كلها . وقد در عليه ذلك اموالا طائلة .

والى جانب كاظم وعامر يقف ابراهيم الحاج نوفل ، الذي ينحدر هو ايضا عن اسرة غنية تعمل بالتجارة . كاتب وناقد فني في مجالالفنون التشكيلية ، يعتنق الفكر الماركسي ، وله احباطاته الخاصة التي يهرب منها عن طريق الخمر . تزوج بعد انتظار طويل من سوسن عبد الهادي وهي رسامة مات عنها زوجها وترملت بعد الزواج بسنوات قليلة ، وكان زواجهما خاتمة لعلاقة جنسية نشأت بدوافع ظاهرها دوافع فنية مشتركة ، وكانت سوسن قد مهدت لقيام علاقة مماثلة بين عامر عبد الحميد ، وصديقتها مريم الصفار ، ويقال انها ـ هي ايضا ـ كانت على علاقة بوليد مسعود قبل اختفائه .

ومريم هذه ، امراة جميلة ، نرجسية ومصـابة بالشبق ، تنقلت من احضان وليد مسعود ، وعامر عبد الحميد . والدكتور طارق رؤوف الذي اشرف على علاجها تعيش في غربة جسدية داخلية ، وتلجأ الى كتابة المذكرات لتخفيف آلامها والآم داء الشقيقة والارق . تزوجت ـ ثم طلقت ـ من هشام ، وهو مدير عام لاحدى المؤسسات الادارية ، وشخصية نمطية ، تهرأت مؤخرته من كراسي السلطة الادارية التي يسعى اليها بدافع سلطة موهومة . يقف في فكره وسلوكه النمطي على النقيض من زوجته مريم التي سافرت الى الولايات المتحدة بعد طلاقها منه ، وحصلت على درجة الماجستير ، وعادت لتعمل في الجامعة .

ومن الوجوه التي تضمها النخبة ، طارق رؤوف ، طبيب امراض نفسانية ، اشرف على علاج (ريمة) زوجة وليد التي انتهت الى مصح للامراض العقلية في القدس ، ثم اشرف على علاج مريم الصفار . التي اصيبت بالعصاب بعد ان هجرها وليد ، ليكتشف ان شقيقته الصغرى ، وصال ، هي على علاقة ايضا بوليد ، وانها في طريقها الى العصاب الذي اصيبت به كل من اقامت علاقة مع وليد .

كل هذه الحيوات ، تضاف اليها حيوات ثانوية اخرى لعل ابرزها مروان بن وليد ، الذي استشهد في عملية فدائية ، وجنان الشامر التي هي ايضا كانت على علاقـة بوليد ، عندما كانت في لندن لغرض علاج والدتها ، وتزوجت وتزوجت في النهاية من كاظم اسماعيل) هي الحيوات التي تصطر ع وتصطخب في (البحث عن وليد مسعود) فتبكر و «تتداخل وتتكاثف ، واذا هي غابة لا تخترقالا في مواضع ، الاشجار والادغال سـامقه ، يلتف بعضها علـى بعض ، والبحث سير عسير من خلالها ص٣٦٣» .

هؤلاء هم اصدقاء وليد ومعارفه ، الذين سيحاولون مع جواد الحسني ، البحث عن وليد والاجابة على الاسئلة الحاسمة بشانه ، وعلى دوافع سلوكه ومن ثم اختفائه ، وعبر بحثهم هذا ، سيتعرفون ـ ويعرفوننا بدورهم ـ على انفسهم . هم مرايا ذات ابعاد مختلفة ، تعكس صورا متنافضة ومختلفة لوليد ، ووليد مرآة يرون فيها انفسهم . فمن وليد هذا ؟ وماهي ابعاده الاجتماعية والسيكلوجية والايدولوجية ، وما الدوافع وراء سلوكه المتميز المضطرب والمتناقض ؟ وما سر مأساته ؟ !

يروي الدكتور جواد حسني ، قصة كتبها قبل عشرين عاما ، وقعت احداثها لوليد وكاظم . وخلاصـة القصة ان كاظم كتب مقالا هاجم فيه وليد بعد صدور كتابه «الحضارة والانسان» ، واتهمه فيه بانه يخفي آرائه البرجوازية تحت قناع من دعوى «انسانية» زائفة ، فما كان من وليد ، الا ان وضع كاظم في سيارته واخذ يناقشه في امر المقال ، غير عابىء بطلب كاظم ايصاله الى داره ، وعندما اصبح على مبعدة من بغداد ، وفي طـريق ديالى ، فتح باب السيارة ودفع كاظم ، وعاد بسيارته تاركا اياه وسط البرد والمطر والريح .

ثم يضف جواد ، ان هذه النهاية هي من صنعه ، اذ كان لابد من نهاية درامية للقصة . اما الحدث في الواقع ، فكانت نهايته ان يعود وليد الى كاظم ـ الذي هرب راكضا امامه ـ ليعانقه ويلقه بسيارته الى داره . وليقضيا سهرة ممتعة وطويلة معا !

وكان ممكنا ان نرى في احداث القصة هذه ، اشارة الى مواقف بعض القوى السياسية لو كان بطلاها يرتفعان الى مستوى الشخصية النمطية ، لكن وليد لا يرتفع الى مستوى الرمز لفلسطين او القضية الفلسطينية ، وهو شخصية شديدة التفرد ، والقاص يشير على لسان مريم الصفار الى انه لا يمكن ان يكون فلسطينيا نموذجيا ، ويعلل ذلك بانه شخصية غير عادية ولا يمكن ان تكـون الشخصية غير العادية ، شخصية نمطية ! وكذلك الامر مع كاظم الذي سنرى فيما بعد انه لا يرتفع الى مستوى النمطية ولا يحكم بناء شخصيته قانون الربط بين الخاص والعام .

وعلى هذا فان القصة دالة على المستوى الفردي ، وعلى المظهر السلوكي في شخصية وليد ، ويعزز من هذا الراي ان القاص يقول : على لسان جواد «واليوم عدت الى تلك الاوراق ، فوجدت فيها خلاصة رمزية ، تنبؤية ، للشخصية التي بقيت على صلة بها قرابة عشرين عاما ، فضلا عن ان الحادثة ذكرتني بذلك التناقض الذي لـم ينقطع قط بين شخصية الرجل الحقيقية ، وبين ما قيل ويقال فيه . ص٤٧ .»

ولعل القاص يشير بذلك ، الى خصيصتين من الخصائص المميزة لسلوك لوليد ، اولهما نزعته الانسانية التي ينكرها البعض ، ويرى فيها مجرد قناع لفكـره البرجوازي ، وثانيهما ما يتميز به هذا السلوك ، من خصائص غير عادية ـ مما يجعله اقرب الى سلوك الفنانين

والعباقرة وشطحاتهم ونزواتهم الجنونية ـ مما جعله ينتهي بصاحبه نهاية غير عادية ايضا . وقد تكون مأساوية ، يقول جواد («كان مجنونا يا رجل») قال لي كاظم وهو يصف ما حدث «وجدتني بغتة في قبضة رجل اضاع رشده ، كان يسوق كالمجانين ، ولا اظنه كان مخمورا ، وكالمجانين في ظروف استثنائية ، تمكن من سيطرة مدهشة على كل شيء : علي انا ، على السيارة ، على الطريق ، حتى خيل الي ان المطر نفسه كان من تدبيره ... ص٦٦» .

ان هذه القدرات الروحية العالية التي يتميز بها وليد ، ورغبته في ان «يأتي الحياة من جوانبها كلها» . وبعض تأملاته في الفن والدين تذكرنا بمقولة لورنس داريل، في الرباعية الاسكندرانية ، تعليقا على سلوك (جوستين) والتي يرى فيها «ان كل عظمة لا تستنفذ في الفن او الدين ، تؤدي الى تدمير الحياة الفردية لصاحبها» ، هذه المتولة التي تجد تطبيقا حيالها ـ مع بعض التعديل ـ في رواية جبرا ، كما يذكرنا بناء الرواية ، ببعض تأملات جوستين ـ وهي تجرب ثوبا لدى الخياطة ، وترى الى نفسها في مرايا متعددة ـ في الفن الروائي ، وضرورة ان تكون الرواية ، مرايا متعددة ومختلفة الابعاد ، بغية ان تصل الى تصوير الشخصية بكل ابعادها .

على ان شخصية وليد هذه ، ليست غريبة على ادب جبرا الروائي . ففيها تتكرر نفس الملامح السيكولوجية والفكرية لبطل روايته «السفينة» ، ولعلنا لا نقول خطأ ، اذا ما زعمنا ان شخصية وليد ، هي شخصية (وليلع عساف) بعد ان اثراها المؤلف واغناها ، وجعلها اكثر فاعلية ، ليتم له خلق الشخصية المتكاملة ذات الابعاد المتعددة .

في طفولته ، دخل وليد الدير ، ثم ارسل الى ايطاليا لدراسة اللاهوت واكتشف ان الكنيسة تكرس الفقر والجوع والفروق الطبقية وانقسام الانسانية وتطاحنها ، فترك الدير ، ليعمل مترجما في بنك (دي روما) ، وعاد الى فلسطين ليعمل في (البنك العربي) . ومع النكسة عام ١٩٤٨ ، نزح من فلسطين ليلتحق بجيش الخلاص في دمشق ، ثم ليهاجر الى بغداد ، ويواصل عمله في البنك العربي ، ويعود الى فلسطين المحتلة ليتزوج من (ريمة) ويعود معها الى بغداد ليستقرا في دار بالاعظمية وينجبا ابنهما مروان . ولقد كانت اقامة وليد في بغداد في الخمسينات ، وهي الفترة التي شهدت نمو وتعاظم الحركة الوطنية ، وازدهار الثقافة الوطنية ، ازدهارا خلقت معه الكثير من الرؤى والطوبائية في اذهان الكثير من المثقفين ولقد ظلت بغداد موضع حب وليد ، كما ظلت مكان اقامته الدائم .

وفي الستينات ، استطاع وليد ان يستثمر معرفته الاقتصادية ، التي كسبها من عمله في البنك العربي ، في ان يجمع ثروة من عمله في الخليج العربي ، لم يحافظ الا على القليل منها ، لعله حوله الى مصارف بغداد وبيروت .

واذا كان وليد مثل وديع عساف ، مقتلع من وطنه وارضه ـ فهو مثله ايضا ، يمتلك افكارا وتأملات في الحضارة والفن والانسان ، وحياته كانت بحثا متواصلا عن توازن مفقود لم يجده قط . واذا كانت تأملات وأفكار وليد التي عكستها كتاباته كما عكستها اقواله واحاديثه ، مجرد شظايا من الافكار ، لا ترتفع الى مستوى النظرية الشاملة ، والنظرة الواضحة ، للكون والطبيعة والمجتمع، فانه عمليا يتجاوز (عساف) في انه لايحلم بالعودة مجرد حلم ، بل ان ينشط ويعمل من اجل ذلك ، فهو على اتصال ببعض جبهات الفدائيين . وتوكل اليه ادوار تتناسب مع سنه وخبرته .

واذا ما حاولنا تحديد العناصر المكونة لشخصية وليد ، وجدنا انه ، اجتماعيا ينحدر من عائلة فلاحية فقيرة في بيت لحم ، وكان ابوه حوذيا يمتلك عربة نقل للمسافرين ، وهي مهنة ورثها عن ابيه . لكنه اثرى فيما بعد وهاجر اجتماعيا الى طبقة اجتماعية اخرى هي البرجوازية ، ولكن سلوكه اتسم بالزهد وبعدم الاهتمام بالمال ، ذلك الاهتمام الذي يلون سلوك ابناء هذه الطبقة ، وسيكولوجيا ، فان وليد ، قلق ، باحث عن توازن باستمرار ، وفي بعده الايديولوجي تنعكس هذه السيكولوجية التي تجسد حنينا عارما للماضي وللطفولة ، فافكاره وتأملاته سلفية ومتناقضة ، وهي في جوهرها ، معادية للتقدم التقني والاجتماعي ، ومن هنا عدم استطاعة وليد تحقيق ما يصبو اليه من توازن سيكولوجي وذهني ، اذ هو سيكولوجيا وايديولوجيا لا ينتمي الى عصرنا الراهن او حضارتنا الراهنة .

ان وليد يمتلك الرغبة في التغيير وتحقيق العدالة الاجتماعية ، ولكنه يضل الطريق الى ذلك وسط غابة من الاراء والافكار المثالية المتناقضة والمتقاربة ، فهو يريد تغيير العالم ، ولكن ليس كما يغيره السياسيون «بل كما يغيره المتمردون الذين لم يعرفوا بعد النظريات ، وتخطيط الانقلابات ، لان التغيير الذي يتطلعون اليه لا يتصل بمجرد تغيير النظم ، وصراع الطبقات ص١٧٨» والثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير ، واثبات قدرته على الصمود من جهة ، وعلى العطاء من جهة . ص٣٢٢» .

اما كيف يتم هذا التغيير الذي يريده وليد ، وكيف تتم الثورة التي يريدها ، وما البديل للثورة الاجتماعية وصراع الطبقات واليسار واليمين ؟ ان هذا ما لا يجيب عليه ! والغريب ان هذه الافكار تطرح بعد قيام تجارب ثورية في العالم العربي ، حاولت ن تلغي لصراع الطبقي ، واليسار واليمين ، فانتهت الى الاخفاق ، والى الارتماء والعودة من جديد ، الى احضان الاستعمار والتبعية الاقتصادية والسياسية له ! !

اما آراء وليد ، في التكنولوجيا والتقدم التقني ، فهي اشد تناقضا ومثالية وغيبية ، ولعلنا لا نغالي اذا

ما قلنا ان وليد في افكاره هذه ، لا يقف موقفا سلفيــا ورجعيا فحسب ، بل ويلتقي مع المستعمر ، في دعوته ، الى الابقاء على التخلف في العالم العربي والعالم الثالث ، بغية ان تبقى هذه البلدان تابعة اقتصاديا له فهو ـ اي وليد ـ يصر على استخدام التكنولوجيا ، ولكنه يرى الا تستخدم الا اذا أصرت الامة بمجموعها ، وبارادتها الحرة، المنبثقة من داخلها ، على استخدامها . انه يعتقد ان التكنولوجيا ، في البلدان المتقدمة ، فرضت من فوق ، وهي وهي من صنع اقليا تعاتية ، تخضع بمزيج من الدهاء والقوة ، كل العناصر اللاعقلانية داخل المؤسســات الاجتماعية ، لمشيئتها ، ولا تحيد عما صممت عليه .

ومن السهل ان نترجم كلمة «اقليات» التــي يستخدمها وليد الى «طبقات» ومن السهل ايضا ، ان نزعم ان وليد يريد ثورة صناعية وتقنية ، رأسمالية وعلى غرار الثورة المجيدة في انكلترا ! لو لا ان اراء وليد عــن الثورة التقنية في البلدن المتخلفة ، تقول شيئا آخــر ، فكلماته تكشف عن نظرة ، هي في جوهرها معادية للتقدم ، تريد الابقاء على التخلف وتأخيره ـ بحجة التخلف نفسها ! والسؤال الذي يطرحه وليد بهذا الصدد هو : كيف تفلح التكنولوجيا في اداء مهماتها ما دام يقاومها موقف اساسي غير عقلاني من الافكار من الاشياء ؟ التكنولوجيا هي معالجة الطبقية باقصى العقلانية ، مع ابداعية خاصة. كيف نخلق الموقف العقلاني في مجتمع تعصف به الغيبية صباحــا ومساء ، وتوقعه الغيبية فريســة سهلة لضروب مــن الفوغائية ؟ واذا كان لنا ان نصدق اصحاب المقترب التقني فيما يذهبون اليه ... علينا ايضا ان نتساءل : ما هو الهدف النهائي لذلك كله ؟ هل هو تهيئة الرفاه المادي للجميع ؟ حسنا ، ولكن هل هذ اكاف ؟ واذا سلمنا بانه كاف ، هل سيحقق لنا الحضارة التي نطمح اليها ؟ او لن يكون ذريعة لتمرير اهداف خاصة لفئات تعطي الخبز للفم بيد ، وتسلط المقرعة على العقل باليد الاخرى ، كما حصل في فترات كثيرة من التاريخ ؟ ويبدو ان الفلسفات التي تناقش ذلك قد باتت مبهمة ، لا تثق في قدرتها على تحقيق الرفاه العادي جنبا الى جنب مع تحقيق انطلاق الخيال الانساني نحو كل ما يجعل من الحياة مغامــرة وتفجرا وعشقا ... ص٤٤» .

وينسى وليد وهو يطرح هذه التساؤلات ، ينسى ان نفس الظواهر التي يتحدث عنها : اضطهاد حــرية الفكر ، والمقارع التي تتسلط على العقل وتكبل الخيال وحرية الابداع . على طول الارض العربية ، هي من صنع التخلف نفسه ، ينسى وليد ذلك ، وينسى ان الثــورة التقنية هي الحل الحاسم لهذا الاشكال ، ومن شأنها ان تخلق المنطق العلمي وحرية العقل التي يسعى اليها وليد، ينسى وليد ذلك ليؤكد «على ان الحلول في نهاية المطاف يجب ان تنبع من داخل من الارادات التي تمثل بمجموعها هوية الامة . ص٤٤» .

العقل ، والحرية ، والابداع ، هذه هي الكلمات التي تتردد على لسان وقلم وليد ، لكن فيها ايضا تكمن نقاط ضعفه يقول جواد «كان يريد لهذا المجتمع أن يحقق ذاته عن طريق العقل ، والحرية ، والابداع... غير ان الكثيرين كانوا يجدون أن هذه المثالية نفسـها هـي اضعف ما في شخصيته ، لانها بدورها ضرب من الغيبية ، كان يجب ان يتغلب عليها ، باستعمال العقلانية التي يؤمن بهــا ص٤٤» .

وليس صعبا ، ان نعلل بعد ذلك ، لماذا لم يستطع وليد ان يمد توازنه السيكولوجي ، حتى عبر الدين والفن! وهو ما يختلف فيه مع وديع عساف الذي يجد خلاصه في الهرب الى اللوحة الفنية فيرسم وجوها مشطورة وميته واجواء حلمية كابوسية ، وكذلك تفعل الرسامة (سوسن هادي) ـ احدى شخصيات البحث عن وليد مسعود ـ اذ تدخل اللوحة في كل مرة هاربة ، لاجئة ملتاعة ، متمتعة بلذة كلذة الحب ، بخوف كخوف الموت ، وهو ما يجده ابراهيم الذي يرى في الفن وسيلة لتحقيق الحــرية الانسانية .

ليس صعبا ان نعلل موقف وليد المختلف هذا ، فهو لا يمكن ان يجد توازنه في الدين ، بسبب من توقه الى العدالة الاجتماعية وحلمه بها ، وقد درس اللاهوت وراى الى الكنيسة كيف تكرس الفقر والجــوع والفروق الطبقية والتطاحن بين الجماعات البشرية ، اما الفن المعاصر فهو لا يلبي ـ باعتباره فنا واقعيا ـ المطامح الروحية والسيكولوجية لوليد «كان يقول احيانا انه لو عاش في عصر مضى ، لربما استطاع . ان يتحدث عن امكانية ايجاد التوازن في الفن ، في الدين ، في التوحد بالجمال مثلا ـ على طريقة بعض قدامى المتصوفين ص١٤» . وفي كلمات (الشاعر العراقي المعروف) لمريم الصفار ، عن الفن السومري ، والمنحوتات السومرية القديمة ، نضع ايدينا على دوافع موقف وليد من الفن . فلقد تميزت هــذه المنحوتات بسعة العينين وقصر اليدين لان العينيــن ابرائيتين ، نافذتي الروح ، اصبحتا كل شيء واصبح الجسد لا شيء . ص٢٢١» . ومن المعروف ان فنون الحضارات القديمة ومنحوتاتها ، كلها تميزت بمثل هذه الخصائص اللاواقعية ، وليست السومرية فيها فقط ، لان فنون هذه الحضارات «العــراقية ، والفــرعونية ، والقوطية» كانت على اتصال بالمطلق ونشأت جنبا الى جنب مع الاديان التي عرفتها تلك الحضارات ، الا ان هــذه الفنون شهدت ، مع بداية الحضارة البيزنطية ، تحــولا نحو المطلق ، فشيئا فشيئا بدات هذه الفنون تتخلى عن المطلق وعن السمات اللاواقعية ، لتصبح ، في النهاية واقعية ، ولتحل هي مكان المطلق في حضارتنا الراهنة ، اي لتصبح «دين العصر الحديث» على حد تعبير اندريه مالرو .

وما دمنا بصدد الحديث عن آراء وتأملات وليد في الفن ، فجدير ان نتفحص بعض آرائه الخاطئة ، والتي تتميز هي ايضا ، بانها مغـرقة في مثاليتهـا ، وهـي في تشبثها بالشكل والقضايا الشكلية والجمالية ، تخفي نزعة فنية ارستقراطية ، فحين يعلن ، عامر عبد الحميد ، عن عدم رغبته في التغيير ، يفلسف وليد نشاط عامر الهندسي على هذا النحو «ان شيئا ما جعل فعلا يتغير في المدينة ، في المجتمع ، في الناس ، بتأثير نظرياتك الاسلوبية ، والمباني التي اقيمت بموجبها . مكتبك الذي يخطط بمساعدة الكومبيوتر الطرق والعمارات والمدن الناشئة على شطآن الخليج كلها ، آلة هائلة للاشكال . وانت تعرف ذلك . لا يهمك ان تغير العالم ؟ لا بأس ، ولكنك تعلم ان الاشكال اذا تغيرت ، تغيرت مضامينها ، كما تغير المضامين الاشكال بالضبط» .

وحين يدور الحوار بين عامر ومريم الصفار عن التغيير ، وتقول مريم ان التغيير لدى عامر تجربة جمالية ، يقول وليد «هناك اقوام بدائية ، اذا سألتها لماذا تعمل ؟ اجابت لكي نرقص ، اي لكي ننفعل حسيا ، وجماليا ، وجماعيا ، انه تغير من نوع ما ، ولو لساعة . ص٢٠٣» وهكذا تصبح الاشكال والقضايا التكتيكية والجمالية هدفا وغاية في حد ذاتها ، ويصبح العمل تابعا وملحقا بالفن ونتيجة ، لا جـذر له .

ان الاعمال الفنية ــ وذلك ينطبق على الهندسة المعمارية ــ لا تظهر الى الوجود ، كحل للاشكال والمشكلات التكنيكية والجمالية ، او بمجرد دافع من خلقها ، بل تظهر هذه الاشكال والمشكلات ، خلال انتاج اعمـال فنيـة ، للاجابة على اسئلة لا ترتبط كثيرا بتلك الاشكال والمشكلات بل هي كما يقول هاوسر : «ترتبط بالنظرة الى العالم ، وبالسلوك في الحياة ، وبالايمان والمعرفة .» . ان مبنى حديثا لمؤسسة ادارية ــ على سبيل المثال ــ لا يغير العقلية البيروقراطية المتخلفة السائدة في هذه المؤسسة ، ورواية جبرا «البحث عن مسعود» لم تكتب بالاساس . من أجل خلق هذا الشكل الروائي الذي تميزت به ، بل كتبت بالاساس ، للاجابة على تساؤلات وليد ، المرتبطة بمرحلة معينة من تاريخ المجتمع العربي وتطوره ، والتي صاغت هذا الشكل او البناء الروائي الذي ينسجم وماهيتهـا ونوعيتها ودوافعها .

× × ×

لقد اقتصر حديثنا حتى الآن ، على افكار وتأملات وليد ، ولم نتحدث عن سلوكه ، فلقد عبر وليد المأزوم سيكولوجيا ، والباحث عن توازن ذهني ونفسي ، عبر عن ازمته في سلوكه المتميز ، وبخاصة في علاقاته الكثيرة مع النساء ، وبما يشي به من قدرات جنسية ، وبما تركه في النساء اللواتي كان على اتصال بهن ــ بمن فيهن زوجة ريمه ــ من عصاب وامراض نفسية . ولقد كانت قدرات وليد الروحية ، وفحولته ورجولته ــ فضلا عن آرائه ومعتقداته ــ موضع تساؤل وتفسير شخصيات الرواية الاخرى . وجدير بنا ان نعيد تركيب شخصية وليد ، ان نتفحص هذه الآراء .

يقدم كاظم تفسيرا لسلوك واراء وليد يقوم علـى اساس مادي تأريخي ، فيرى ان وليد سليل (ارستقراطية منقرضة) ، لا تنسى تأريخها الضائع بين الناس ، الراسخ عميقا في نفسها ، فيدفع ذلك افرادها الى فروسيـات وهمية ورؤى نخبوية غامضة . . . لانه امر لا يصلح لزمانه «وهو يريد ان يكون جزءا من زمانه» ولكنه في قراراته ، بينه وبين نفسه ، متشبث به . ص٦٧» ويعمد كاظم الى تبيان الاساس التأريخي لهذه السيكولوجية فيقول ان هذه النزعة الارستقراطية ، التي يكبتها وليد ، هي من بقايا العصر العثماني ، ورغم انقـراضها كقـوة اجتماعيـة او سياسية الا انها بقيت كقوة نفسية خفية . ووليد الذي يكبت هذه النزعة ويخفيها ، تدفعه احاسيسه الفروسية الى تبني الارض والطبقة ، ولكن على نحو فردي ، اتوقراطي رومانسي يلتقي فيه مع افكار القومية الالمانية والايطالية في القرن الماضي ، وكون وليد قد نشأ نشأة مسيحية يزيد الامر تعقيدا ، فهو لا ينتمي الى اية ارض مئة بالمئة ، ولا الى اية طبقـة مئة بالمئـة . ثم يضيف كاظـم قائـلا : «والبرجوازية ... تتبنى افراد هذه الطبقة المنقرضة ، وتحتضنهم ، لانهم دون علم منهم ، يخدمون اغراضهـا بالضبط ، وهذا الفخ الذي وقع فيه وليد ، والذي يرفض ان يصدق انه يتخبط فيه . ص٦٧»

اما جواد حسني ، فيضحك لهذا التفسير المـادي التأريخي ، ويقدم تفسيرا يقترب فيه من العرقية اذ يقول لابراهيم نافيا قدرة واصالة التحليل السوسيولوجي «ان النظرة السوسيولوجية تفسد الخيـال من اساسـه . يدربونك عشر سنوات على رؤية الانسان كظاهرة مجتمعية ، واذا انت في النهاية تفقد القدرة على رؤيته كانسان متميز كانسان مستوحد ، اصالته في دخيله ذهنه ، في خلايا دماغه ص٨٢» ويؤكد هذا التفسير مرة اخرى اذ يقول متسائلا في ختام الرواية «اليس ثمة في بعض الناس قوة لا تعللها الوقائع ، لانها فيض ينابيع لا يحددها تشريح ، او فعل ، او مكان ؟ »لكنه وفي نفس المكان يقترب مـن النظرة السوسيولوجية في التحليل عندما يتساءل «وهل كان وليد الا حاصل حياته وحياة المحيطين به ، حاصـل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد ؟ ص٣٧٩»

والعجب ، ان ابراهيم . وهو الماركسي ، يلتقي مع جواد في نظرته التي ترى في النظرة السوسيولوجي قصورا ويؤكد قول جواد السابق بقوله : «اذا لم تر وليد كذلك فميز لك الا تكتب» على انه يرى ان مأساة وليد تكمن في

اندفاعه النظري «وبعدم اعتناقه مذهبا فكريا كالماركسية مثلا ، يعينه في تسيير اندفاعه في وجهات متصاعدة متكاملة ص ٣١٥» .

اما الدكتور طارق رؤوف فهو يبحث عن وليد ودوافعه في الامور الغيبية تارة . اذ يعلل فحولته وقدرته الجنسية الشاذة ، بكونه من مواليد برج الجدي ، وتارة يستخدم التحليل السيكولوجي مستعينا بمنهج يونغ ، ليصل الى ان وليد مصاب بعقدة الام ، ويلتقي تارة مع النظرة السوسيولوجية اذ يتساءل قائلا : «هل كانت عقدة وليد الدون الجوانية ، انه في اعماق لاوعية ، يخشى ان يفقد رجولته ، فراح يلوح بها في الاسرة يمينا وشمالا ؟ رجل ضائع في حقيقة الامر متروك ككثير من المشردين مثله لوهم من القوة ، لوهم من الوطن ، لوهم من الانتماء ، يسعى نحوها بعزيمة لاتكل ولا يلقاها الا بتلويحه في حالات اليأس ، بهذا الذي يعوض له عن فقدان آخر . من هنا كانت قدرته الشاذة ، على اقامة العلاقات مع النساء ، والنساء في الاغلب المقيمات في غربة جسدية داخلية . ص١٧٤» .

× × ×

من هو وليد اذن ، بعد ان استمعنا الى كل هذه الاقوال المتناقضة ؟ وما السر في اغترابه ؟ وما العوامل الصانعة لمأساته ؟ والاساس التأريخي لهذه العوامل ؟ وكيف استطاع مؤلف الرواية ، ان يرتفع باراء وسلوك بطله ، الى بنية عليا متماسكة ، تجسد رؤية معينة للعالم ، هي رؤية طائفة او طبقة اجتماعية معينة ، تجد في سلوكها وتفكيرها وميولها تجسيدا لها ؟

لنعد الى اقوال كاظم ، ولنضع هذه العبارات بصيغة اخرى ، بغية ان نصل الى تصور واضح للدوافع الخفية وراء سلوك وليد . لقد قلنا من قبل ان كاظم اسير الماضي ، وبناء الرواية فضلا عن آرائه واقواله ـ يؤكد هذا الزعم ، فالفصول الثلاثة التي نسمع فيها صوت وليد نفسه تعتصر ـ باستثناء بعض المعلومات عن اعتقاله وعن مغامراته الجنسية في طور الرجولة ـ المعلومات الواردة فيها عن طفولته ، وماضيه الطفولي . وتفيد المعلومات انه نشأ في بلدة صغيرة هي بيت لحم وسط أسرة فلاحية وانه كان منذ طفولته يحلم بالتغير الاجتماعي ، ولكن على طريقته الخاصة «اردت ان اغير العالم على هواي ، وانا انظر الى الغادين والرائحين من على شجرة تطل على الطريق ... الفقراء ، يملأون والطرق والاسواق حركة وصياحا ... كنت من اجلهم اريد ان اغير شيئا ما عميقا في الاساس من الحياة . ص١٧٧»

لقد نشأ وليد في ظل علاقات انتاج زراعية بدائية ، هي في اسوا احوالها علاقات بطرياركية ، تتميز بقيم اخلاقية وانسانية اصيلة ، وكان والده حوذيا يمتلك عربة نقل وحصانين ، ثم حدث فجأة التغيير الذي القى بوليد في احضان الجديد ، ومن ثم في احضان الغربة ، وفي كلمات عيسى الناصر نضع يدنا على جذر اغتراب وليد الذي بدا مع بداية تحول (الزمان) ، اي المجتمع من العلاقات الزراعية البدائية الى العلاقات الراسمالية ومع دخول الآلة الحديثة الى بيت لحم «آه . كان ثمة عصر وانقضى ! كلما عاد ذهني الى العشرينات ، وتذكرت كيف تحول عاشق الحصان الى سائق سيارة ، كيف هجر القنباذ ولبس البنطلون ، ارى النقطة التي تحول عندها الزمان. ص١٠٤»

لقد شهد وليد في طفولته ، النقطة التي تحول عندها الزمان ، ودخول الآلة الحديثة الى المجتمع العربي في فلسطين ، والتي كان شراء والده لسيارة وارتداء البنطلون ايذانا لها ، وبداية انحلال العلاقات الزراعية القديمة ونشوء علاقات راسمالية جديدة ، وفدت معها قيم جديدة غريبة على القيم التي عرفها وليد . ومع بداية نشوء هذه العلاقات هاجر والده الى كولومبيا بتأثير من اخيه المهاجر سعيد ، ليتركه واخوته يعيشون على جهد وعرق امهم ومن ماكنة خياطتها .

ومما زاد في وطأة اغتراب وليد ، ان الم اشكال وانماط العلاقات الانتاجية الجديدة ، لم تكن قد نشأت عن طريق التطور الطبيعي لعلاقات الانتاج السابقة وانما كانت مفروضة وباشكال معينة هي الراسمالية الكولونيالية، من قبل الممثل الاجنبي ، والذي كان له اليد الطولي فيما بعد في تشريد وليد وشعبه الفلسطيني من ارضه .

ولقد ظلت القيم الاصيلة والانسانية ، التي تميزت بها علاقات الانتاج الزراعية السابقة على نشوء الراسمالية حية في نفس وليد ، تصارع الجديد وتدفع بوليد نحو الماضي ونحو الطفولة باستمرار . ومن هنا كان تشبث وليد بالماضي وفنونه وقيمه الدينية ، وقد جسد المؤلف هذا الحنين الى الماضي والى قيمه الاصيلة ، بالغاء الحبكة التقليدية ، والحكاية التقليدية في الرواية ، التي تقوم على اساس من استخدام الزمن بشكل افقي ، واستخدام الزمن بشكل عمودي ودائري بحيث يظل ماثلا في الحاضر .

على ان هذا لا ينفي ان هذه النزعة الى الماضي ، والحنين الى قيمه

هي واحدة من الملامح النفسية لفئة اجتماعية معينة ، هي بعض شرائح البرجوازية الصغيرة ، وبخاصة البرجوازية ذات الاصول الريفية .

ان اسر الماضي ، الذي عبر عن نفسه بالعودة الدائمة الى الطفولة ، هذا الماضي الذي ظل حيا في نفس وليد ، وكرس وجوده اقتلاع وليد من وطنه ، وطن طفولته وذكرياته ، يعبر عن نفسه باشكال عديدة ، وليس رفض التكنولوجيا او محاولة تأخيرها بذريعة التخلف ، والدون جوانية الا اشكالا للتعبير عن هذا الاسر ، الذي منع وليد

حتى من ان يرى الآفاق الانسانية الرحبة للعمل الفدائي ، تلك الآفاق التي يجسدها ويرهصبها سلوك(مروان) ولده الذي استشهد . فحين تقدم له وصال رؤوف مبلغ مئتي دينار قائلة : ان اباه بعث بها اليه ، يرفض مروان استلام النقود قائلا :

- لا عندي ما يكفيني . وحياتك .
- غريب !
- ابدا . لا اريد اية نقود ، ماذا افعل بها ص٢٨»

فهذا (الغريب) الذي تراه وصال التي نشأت وسط الترف المادي ، لا يظهر على لسان او قلم وليد ، رغم انه يسهم في العمل الفدائي ، وله نشاطات معينة في احدى جبهاته !

× × ×

لقد قلنا ان بناء الرواية ، يجسد هذا النزوع الى الماضي لدى وليد ، فقد عمد المؤلف الى حبكة غير تغليدية، ولكنها ليست غريبة على الفن الروائي الحديث ، ومحاولة اندرية جيد في (مزيفو النقود) واحدة من هذه المحاولات ، لالغاء الزمن التغليدي والحبكة التقليدية في الرواية .

ان الزمن هو واحد من الشخوص الاساسية في الرواية ، وجواد حسني ، يعيد على مسامعنا ، كلمات وليدعه الزمن والذاكرة : لا تمنيت لو ان للذاكرة اكسيرا يعيد اليها كل ما حدث في تسلسله الزمني ، واقعه واقعة، ويجسدها الفاظا تنهال على الورق» ووليد يصف بذلك خبرتنا النفسية في الزمن ، الذي سيقوم بناء الرواية على اساس منه . ان ذكرياتنا لا تبدو لنا بخط افقي مستقيم - كما هو زمن الحكاية التقليدية - ولكنها تبدو كالهضاب والجبال والغيوم ، قطع متناثرة ، وقد يبدو المستقبل على شكل جدار . ويبدو على شكل كرة «هذه الاحلام التي تجمد الماضي وتطلعه معا ، هذه الصور المتناثرة احيانا كالغيوم فوق سهوب الذهن المضغوطة ، احيانا كالماسات الثمينة بين تلافيف النفس .ص١١» .

ونحن ما ان نمضي في قراءة الرواية ونتوغل في صفحاتها ، حتى نفاجأ ، في الفصل الثاني منها باستخدام جديد للزمن يتنافى والزمن الافقي في الحبكة التقليدية ، ليحل مكانها زمنا يمكن تسميته بالزمن (العمودي) فجواد ، يروى انه ذهب لزيارة ابراهيم في مكتبه ، بعد ان اخبرته سميرة - اخت كاظم ، وزوجة الدكتور طارق فيما بعد - بأن كاظم قد سافر الى خارج العراق ، وبان ثمة حملة اعتقالات تشنها السلطة ضد القوى الوطنية . وجواد يذكر ان تلك الزيارة تمت عصر يوم من ايام عام ١٩٥٧م ، اي قبل اختفاء وليد ويدور الحديث بين جواد وابراهيم عن الاحداث السابقة على اختفاء وليد . وفجأة ، وبدون اشارة مسبقة ، يحدث

تقاطع عمودي في زمن الاحداث ، اذ يقول ابراهيم لجواد «هناك نقطة اريد ان أسألك عنها .» وسكت وعيناه تتمعنان بوجهي ، موحيا بخطورة سؤاله :

- نعم ؟
- كاظم وطارق ، كلاهما رأيا وليد في الرطبة في ليلته الاخيرة .
- نعم .
- اية صدفة غريبة هذه ؟ ص٨٥» .

ويبدو الزمن في الرواية ، وهو يتكون من ثلاث طبقات مركبة بشكل عمودي هي : الماضي البعيد (الطفولة) ، والماضي ، والحاضر ، والمؤلف يلعب على امكانيات الزمن هذه وعلى طبقاته الثلاثة بحيث يظل الماضي والماضي البعيد حيا ومتصلا بالحاضر . ان الغاء الزمن الافقي المستقيم والحكاية والحبكة التقليديتين والاستعاضة عنهما بحبكة حديثه من هذا النوع - تقوم في الاساس على استخدام الزمن النفسي لا الميكانيكي ، لا يجعل الماضي حيا باستمرار ، وانما يهدف ايضا الى قهر الزمن ، عن طريق عرض مجموعة من الحيوات والاقدار والاوضاع البشرية بطريقة تبدو وكأنها تجمد الزمن . ولعل ما تتساءل به مريم الصفار ، وقد عادت من المطار مع جواد - بعد ان ودعا سوسن عبد الهادى وابراهيم في رحلة لقضاء شهر العسل - قائلة (ماذا تريد مني هذه الحياة ؟ لماذا لا نقف عند نقطة رائعة منها ، وعندها تكف عن السير الى الابد) هو ما كان يحلم المؤلف بتحقيقه عبر بناء الرواية ، بناء يقوم على تحطيم الحبكة التقليدية والزمن التقليدي .

على ان استخدام زمن مشابه للزمن في خبرتنا النفسية ، في الرواية ، لم يطمس الزمن الواقعي لاحداث الرواية ، ولا لزمن كتابتها ، والذي نستخلصه من اشارة جواد الى حديثه الذي تم عام ١٩٥٧ مع ابراهيم - وبقاء هذه الاحداث حية في ذاكرته خمسة عشر عاما - هو ان زمن كتابة الرواية يعود الى عام ١٩٧٢ ، واذا ما عدنا الى الفصل الذي يتحدث فيه ابراهيم ، وجدنا اشارة اخرى الى اصدار كتاب وليد (الحضارة والانسان) قبل عشرين عاما ، وانه كان في المطبعة عام ١٩٥٦ فان معنى ذلك ، ان الرواية قد كتبت بين عام (١٩٧٢ - ١٩٧٦م)

ان سؤالا مهما ينبثق في الذهن ، بعد قراءة الرواية وهو هل ان البحث عن وليد مسعود رواية ؟ ام انه شكل ادبي آخر ؟ ان هذا السؤال يقودنا الى مزيد من التمحيص في بناء هذا الاثر .

لقد استخدم الكاتب اسلوبا فنيا في بناء روايته ، ينتمي الى الرواية التحليلية ، ويضرب بجذوره عمقا في ادب دستويفسكي الروائي ، فلقد كان واحدا من اساليب دستويفسكي في تصوير النماذج والشخصيات ، ان يجعل الشخصية تتحدث عن نفسها ، ويجعل الآخرين

يتحدثون عنها ، بغية كشف كامل ابعادها وتناقضاتها . وهذا هو اساسا ما فعله جبرا ، حين جعل كل شخصية من شخصياته تتحدث لا عن وليد فحسب ، بل عن نفسها وعن الآخرين ايضا . وبقدر ما كان وليد مرآة تعكس صورا لشخصيات الرواية الاخرى ، كانوا هم ، مرايا تعكس صورا مختلفة . ومتناقضة احيانا ـ لوليد ولانفسهم . وهو اسلوب يستجيب لمهمة كشف وتصوير شخصية غنية متعددة الابعاد كشخصية وليد .

وفي الرواية يتداخل اسلوبان او شكلان من اشكال الرواية ، هما : الرواية الموضوعية والرواية الذاتية ، ان كل شخصية من شخصيات الرواية استحال الى راو للاحداث بشكل موضوعي وذاتي معا . ولعل شخصية جواد تجسيد حي لهذه المزاوجة بين اسلوبين ، فجواد وهو ـ الراوي في الاساس ـ لا يبقى خارج الاحداث مكتفيا بروايتها (كمؤلف) بل يصبح وهو يقوم برواية الاحداث ، جزءا من هذه الاحداث ، وواحدا من شخصيات الرواية .

ان المؤلف يضع تحت عنوان الرواية ملاحظة يلجأ اليها الروائيون ، خشية دعوى قذف او تهجم من احد يظن انه المقصود باحدى شخصيات الرواية ، وهي عبارة ـ هذه الرواية من خلق الخيال الخ . . . » ثم يشير بعد ان يروي القصة التي تحكى حادثا وقع لوليد وكاظم ، ويعقب على القصة قائلا بعد ان استبدل اسماء شخوصها الوهمية باسماء حيقية : «شخصياتي هنا حقيقية ، وما الحادثة التي ارويها الا فصل صفير في حياة وليد مسعود ، ولن اكون الا امنيا مما وسعتني الامانة في رواية ما اعترف ص٤٧» .

وعلى هذا يمكن القول ان البحث عن وليد مسعود هو ضرب يجمع بين فن الرواية وفن السيرة الذاتية ، وجواد ليس سوى الراوي (المؤلف) ارتدى قناعا موضوعيا ليروى سيرته الذاتية بعد ان منح دوره لشخصية اخرى هي شخصية وليد : وجعل هو يسجلها في كتاب .

لقد آن لنا ان نتساءل عن مدى نجاح الكاتب او اخفاقه في تصوير شخصياته وعما اذا كانت شخصياته نمطية ام متفردة ، ومدى نجاحه في التوفيق بين الخاص والعام .

ان مريم تطرح مثل هذا التساؤل بصدد شخصية وليد مسعود ، لكنها تجيب على نفسها قائلة «ليس هناك من هو نموذجي ، ولا سيما عندما يكون شخصا غير عادي كوليد .ص٣٤٨» . ان هذا القول ما هو الا تبرير لتفرد شخصية وليد الى درجة كبيرة ، وعدم حرص الكاتب على التوفيق بين العام والخاص فيها وفي الشخصيات الاخرى للرواية . مما جعل بعض هذه الشخصيات شديدة التفرد على حين جعل شخصيات اخرى نمطية لا ملامح خاصة لها .

ان الارتفاع ببطل الرواية عما هو نمطي ضروري ، ولابد من ان يكون البطل استثناء ، وهو انما يحوز هذه الرتبة في الرواية لما يمتلكه من خصائص وسمات استثنائية لكن الحرص على تصوير الملامح الخاصة والاستثنائية في البطل ، او ما يسميه لوكاش بالسمة الايديولوجية ، لا ينبغي ان ينفصل عن العام ، ولا يبرر طمسه ، ذلك ان ادق عواطفنا وميولنا النفسية ، تتشكل تشكلا تأريخيا وهي من صنع حركة التأريخ . والروائي الناجح هو ذلك الذي يصور ما هو خاص مغرق في خصوصيته وكأنه شديد العمومية .

وما يصدق في شخصية وليد من انها لا يمكن ان تكون نموذجا للشخصية الفلسطينية ، يصدق على بعض الشخصيات التي تحتل المركز الثاني بعد وليد ، فهي تفتقر الى الربط المحكم بين الخاص والعام ، وبخاصة شخصيتي كاظم وابراهيم . ولعل التخطيط المسبق في ذهن المؤلف ، وفكرة الانتقام المسبقة ، واقحامها في الرواية ، هو ما ادى الى الخلل الواقع في بناء هاتين الشخصيتين . فقد حرص المؤلف على ان يصور موقف كاظم من فكر وليد ، المشتق في فكره الجدلي ، على انه بدافع عقدة الاضطهاد المتسببة عن فشله في الزواج ، وانه بدافع هذه العقدة «سيدعي الدفاع عن المثل الكبيرة ، ولكنه لن يتورع باسمها عن الدس والاستعداء» بل ان المؤلف ، يرسم لكاظم مشهدا كاريكتوريا بغية الانتقام منه، اذ يعمد كاظم الى استخراج زجاجية كولونيا من جيب سترته ، ويعقم يديه ، بعد ان صافح بهما (مهدي) الذي كان يعمل لديه فراشا في مكتبه ص٥٩» وكذلك الامر مع شخصية ابراهيم ، فهو لا يضع على لسانها اقوالا مضادة لعقيدته السياسية بل ويرسم له مشهدا كاريكتوريا شبيها بالذي رسمه لكاظم ، فعلى حين يدور حديث بين عامر عبد الحميد ومريم الصفار ووليد ، عن التغيير وكونه لدى عامر ، تجربة جمالية ، يقحم ابراهيم نفسه بطريقة مضحكة ، اذ يتساءل «ولكن هذا التغيير ، هل يؤدي الى الثورة ؟ ويعقب الراوي «ومن حيث لا يدري احد يأتي بقول غير متوقع : عندما تجد الطبقات السفلى انها لا تريد الطريقة القديمة ، وعندما تجد الطبقات العليا ، انها لا تستطيع الاستمرار في طريقتها ، عندئذ فقط تنجح الثورة» .

ان التخطيط الذهني المسبق ، والرغبة في الانتقام والانتقاص من فكر معين ، ـ لا قوانين الرواية ـ هو الذي يحكم بناء شخصيتي كاظم وابراهيم .

ان خللا مشابها يمكن ان نلمسه في شخصية مريم الصفار ، المراة النرجسية المصابة بجنون الشبق ، وطبيعي لا يمكن لشخصية عصابية الا ان تكون شديدة التفرد ، ولكن الخلل يكمن في ان هذه الشخصية لا تردد افكارا قريبة وشبيهة بافكار وليد وعامر عبد الحميد . بل وتحمل الكثير من بصمات جبرا الفنان والرسام ، ان

اقوالها وافكارها تتجه الى هذا الجانب ، وهي اقرب الى ان تكون رسامة او فنانه تشكيلية من ان تكون استاذة للتاريخ في الجامعة .

× × ×

لقد تحدثنا حتى الآن عن جانب معين في شخصية وليد ، هو الجانب السلبي منها دون ان تتحدث عن الوجه الآخر لوليد ، واذ كنا قد اسلفنا بأنه امتداد لوديع عساف وان اوجه الشبه بينهما كثيرة ، فانه لجدير بنا القول ، ان اوجه الاختلاف بينهما كثيرة ايضا ، فوليد شخصية فعاله ونشطة ، ونشاطها متعدد الاوجه . وهو لا يكتفي بحلم العودة وحسب ، بل يقرن ذلك بالعمل ، ويسهم في العمل الفدائي من اجل هذه العودة .

واذ كنا قد نعتنا تأملات وافكار وليد بالسلفية ، وبكونها لاتنتمي الى زماننا وعصرنا هذا ، فان مثل هذا الحكم لا يصح على العمل الفني بمجمله ، ذلك ان هذه الافكار تتداخل في هذا العمل الفني مع افكار ذات مضامين تقدمية ، ان الكثير من تساؤلات وليد ، هي تساؤلات مشروعةومهمة اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار المرحلةالتاريخية التي يمر بها العالم العربي ، واذا كانوليد قد قدماجابات ذات طابع سلفي ، فانه في الغالب كان يكتفي بوضع الاسئلة دون الاجابة عنها ، واذا استثنينا تأملاته بصدد الفن فان بعض اجاباته بصدد المسالة الاجتماعية والتقدم التقني والاجتماعي ، واصراره على ان يكون من داخل الامه وبارادة ابنائها جميعا ، ان مثل هذه الاجابات لها وجهها الآخر الذي يعكس مضامين ليبرالية تمجد العقل والديمقراطية وحرية الراي والابداع .

والاهم من ذلك كله ، ما يرد في خاتمة الرواية من اخبار تنقلها وصال رؤوف الى جواد ، ومفادها ان وليد على قيد الحياة ، وان اختفاءه لم يكن الا مسرحية ليغطي عودته الى الارض المحتلة والعملداخلها تحتاسم مستعار ثم التحاق وصال رؤوف ـبدافع من احباطاتها الفردية ـ بالعمل الفدائي ، وانتظار جواد لاخبار عد تصل من وليد ، كل ذلك يعطي للاحداث وجهة اخرى ، وللعمل الفني بمجمله دلالة لا نجدها في اقوال وليد ولا كتاباته ، اذ تلوح الثورة والعمل الفدائي كبديل للفن والدين في الانتماء ، واستنفاذ العظمة البشرية لدى وليد .

وفضلا عن ذلك ، فان كاتب الرواية يقف موقفا نقديا شجاعا من كثير من الظواهر السلبية في حياتنا ، وبخاصة حياتنا الثقافية ، ضاربا المثل في الصدق والشجاعة التي يجب ان يكون عليها الفنان الاصيل والمسؤولية التي يتوجب عليه تحملها ، وهو المؤهل اكثر من غيره لاستكشاف العناصر الفاجعة والمأساوية في حياة الناس ، كما ان النضج الفني الذي يمتاز به هذا العمل ، وما يقدمه كاتبه من جديد ومبتكر على الرواية العربية يؤهل الرواية ان تتبوأ موقعا هاما في تاريخ الرواية العربية بعامة ، والرواية العراقية بخاصة .

رسالة وارشو

« معرض لفنان من المغرب في وارشو »

أقام الفنان المغربي عز الدين أدويب معرضا لاعماله في جاليري مسرح (ستوديو) في وارشو . وهذا المسرح يملك قاعة دائمية لعرض الاعمال الفنية ، تعد من ابرز قاعات العرض في العاصمة البولندية . والجاليري يتبنى الاعمال ذات النزعة الطلائعية ، تمشيا مع البرنامج الذي اختطه لنفسه مسرح (ستوديو) ومديره الفنان المعروف يوزيف شاينا . لقد جذب معرض الفنان المغربي الشاب انتباه الوسط الفني وقالت صحيفة (اكسبريس فيجورني) المسائية الصادرة في وارشو (ان الاضاءةالساقطة على تجريدات ادويت تستخلص من هذه الصور التي يمنحها فقرها التزييني نوعا من السمو ، ايماءات تصويرية قد لاتدرك عن النظرة الاولى) . كذلك كتب ناقد اخر تحليلات لاتخلو من الدقة لكامل فن ادويب وموقفه العام . والظاهرة ان لهذا النقد معرفة طيبة بأعمال هذا الفنان وميوله وشخصه ايضا يقول مثلا (يبدو لي ان عند أسس أهتمامات توجد قضيتان ـ المكان واللون ثم التفسير الرمزي للعالم بشكل اشارات متماسكة ، خطية ، في هذه الصورة او تلك) . ثم يفسر هذا المنطق النظري بكونه شهادة على التحام ثقافتين ـ الثقافة الوطنية والاخرى القادمة من التقاليد الاوربية المعاصرة . كذلك يؤكد على الرمز الفلسفي في البلاستيكية والاخرى الفكرية التي ترمز الى مسائل معينة من الوجود كالحزن والموت والكراهية الفرح الخ . والواقع ان المقالة النقدية هذه تمتدح فناننا الشاب لدرجة كبيرة : (ان معرض ادويب في جايري « ستوديو »يقنع المرء تماما بمطامح هذا الفنان وموهبته) .

عز الدين ادويب يعد الان رسالة الدكتراه في قسم تأريخ الفن بجامعة وارشو . وقد درس التصوير في الدار البيضاء وباريس . والواقع ان دراسته في باريس قد قربته من اعمال دوبونيه وتوبن وبيت كذلك درس فن باول كلي وجاكسون بولوك . وقد انهى أدويب دراسة التصوير في اكاديمية وارشو ودراسة الديكور بأشراف شاينا نفسه .

ادويب لايتعامل مع الواقع مباشرة ، ففي أعماله نزعه الاقتراب من التجريد على مستويين ـ المستوى التقني الذي نجد فيه التجريد كوسيلة للبوح الجمالي ، المستوى النابع من مسألة ان التجريد كظاهرة وموقف يتطلب من الانسان (وفي حالتنا هذه الفنان) حالة التأمل وليس التجاوب الحسي الفوري والبحث . فالتجريد هو عمل تمثيل بطيئة نسبيا لكل الوان العالم الخارجي واشكاله وهيئاته . وهذه العملية تجري ، في الواقع ، في وعاء حسي ـ فكري مشترك . فالتجريد بدون سند فكري او فلسفي يتحول الى عبث لوني او زخرفة اعلانية وهكذا انتبه ادويب الى (فخ) التجريد هذا ، محاولا الابتعاد عن(جمالية التجريد والاقتراب ، تحت سحر كلي وبولوك ، من المنبع الفلسفي .. وكما قال الناقد فان اعمال ادويب التصويرية او الليثوغرافية هي مثال على نزعة اكتشاف قيم جديدة للفضاء واشاراته ، وبينها الحروف التي اراد لها هذا الفنان ان توحي الى مختلف الافكار والتصورات ان التصوير هنا مخلوق في اطار نظام فني جيد ، في حين ان الاشارات عبرت عن عمل المخيلة الحرة الواقع ان صهر اشارات المخيلة هذه في فضاء اللوحات قد جاء لصالح عنصر التكوين .

ان اقامة معرض شخصي لفنان عربي شاب في عاصمة كوارشو تتميز بديناميكية حياتها الفنية . يعد حقا كسبا ونجاحا نأمل ان يحققه فنانونا الاخرون .

« شاعر كوبي من اصل عربي في مجلة بولندية » نشرت المجلة الشهرية (نوفي فيراز) الصادرة في وارشو والمكرسة لادب الشباب ترجمة لاشعار وقصص من كوبا ، بينها للشاعر فياض خامس (٤٨ سنة) العربي الاصل (الاب عربي والام مكسيكية) . وخامس هو مصور وشاعر بدأ حياته الفنية في عام ١٩٤٩ في هافانا ويعيش الان في كوبا حيث يرسم ويكتب ويترجم من الشعرين الفرنسي والمجري . وهو حائز على جائزة الدولة في مجال التأليف الشعري . ومنذ عام ١٩٥٤ ولغاية انتصار الثورة في كوبا عاش في باريس . وهذه ترجمة للقصائد التي نشرتها المجلة البولندية :

« حول شعر بسينين »

هذه الظهيرة
الغيوم المضاءة لن تلتقي
الاشباح تلتصق بالجدران
والطائرات مثقلة بالبارود
ومغزل المطر المشقق الجميل
الناس تتجمع عند مدخل
محطة المترو
القبعات والمعاطف الفضفاضة والنظارات
والسجائر التي تحترق فيها سبع طرق للمجرة
والجندي والبائع والهارب والشاعر

النسوة يعبرن الشـارع
وخطواتهن تترك اثار النار البيضاء
« اسعد يومك ايها المسلي »
خطر هو السير
حين تكون الارصفة من المرايا
لكن لامخرج اخر هناك
على المرء ان يشق طريقه بين العجائز وكلابهن
بين القتله والحافلات وبيرة الريح
صباح الخير
مسـاء الخير
الشمس تسيل على الصيدليات ودكاكين الدخان
ومن السماء تنفصل باقة من الورود الزرق
« ساعة ذات لعبة »
ساعة الجار الجديدة ، ساعة من عام ١٨٠٠
تذكر دائما بساعة الطعـام
بسـاعة النوم
بان الريح تقذف في قمصاننا
الحشرات الزجاجية والاوراق التي لانفع منها
او دائرة رذاذ بليد من المطر
الوقت هو الان دولاب قديم بحواجز لاتعد
هنا جوع وهنا عطش
وفي مكان اخر حلم او ضحكة
العناكب في اوراق الزئبق
السكين القديمة والشوكة القديمة
الرسائل من الاهل
المشـط المكسور
قيود الراسمالية
الاشياء المنسية وغير المنسية
انها الان ببساطة .
مقسمة بحواجز
في دولاب واحد جميع التواريخ لها كثافة الزفت
وفي الاخر كل مايصطدم بلا هوادة بالريح
الوحوش التي طرقت في الصمت احلامنا
قطع الخبز القديم والمصباح الذي امامه كنت ساهدا
كل شيء في هذا الدولاب القديم بأبوابه الربيعية
وفي كل مرة يضرب الرقاص فيه
شيء مايموت شيء مايولد
العشب يبدل لونه
وها ان العالم ليس هو نفسه
« لا شـيء »
كل شيء لامعنى له حين يذرع المشلول من حيها
شـارع « داجير »
مبتسما للقصاب ، مبتسما لساعي البريد
قائلا ان الحياة جميلة
كمطر من عباد الشمس
كل شيء بلا معنى حين تنزلق القطط
على سطوح السوق
حين ناكل الغداء بلا رغبة في الحياة
حين نعيش مفكرين بالصباحات المفقودة
« لا اعرف »
لا اعرف عيون الانسان الذي جلس لتوه
(مبديا هدوء المظهر)
على الكرسي الكهربائي
لااعرف عيون الطفل الذي سقط تحت عجلات السيارة
حين ركض وراء كرة
حمراء كبرتقالة ناضجة
لااعرف ساقي النعامة
لا اعرف يدي البخيل ولا المسدس الذي فتح جمجمته
لا اعرف نجـوم الجنوب
لا اعرف الجار الذي لايريد ان يلقي التحية
لا اعرف اي شيء عدا القميص الذي اعيش فيه
والصوت الذي ينداح جنبي
كجناح حمامة يشق طريقه عبر المطر

« البحث والتامل »

حين ظهر « اللا تشكيل Informal قبل اكثر من ربع قرن في الساحة الادبية كرد فعل ضد قوانين الانشاء الصلدة ، ويعامل المادة التصويرية بحرية وعفوية ، لوحظ ان تاثيره لم يقتصر على منطقة التصوير بل تخطاها الى الجرافيك الذي كان متحجرا في روتينيته الكمالية . ومنذها وضعت جميع النظم والقوانين موضع التساؤل شان طرق التعبير والتقنيات المسموح بها . وهكذا اضطربت المقاييس التي ساعدت في الماضي على تمييز الفن من اللافن ، مما ادخل العلاقة بين العمل الفني والمتلقى في حالة تأزم اخذ في التعمق . وهكـذا فالجرافيك ، هذا الفن ذو الطابع الشائع والدعائي والذي يعني توجها واضحا صوب اوسع اوساط المتلقين . يبدو وكانه انفصل عن جذوره .

كيف يبدو الجرافيك المعاصر في تظاهرته التي تجري كل سنتين في مدينة كراكوف البولندية ؟ .

بينالي هذه السنة ، وهو السابع ، عرض ٨١١ عملا لـ ٣٧٥ فنانا (بينهم فنان عربي واحد فقط وهو من ليبيا ...) . وحاول منظمو البينالي تصنيف هذه الاعمل ضمن اتجاهات ونزعات عامة تشمل مواقف واساليب متشابهة لحل القضايا الفنية وقد انتظمت من ذلك مجموعتان من الاعمال تمثلان نظريتين مختلفتين ، بشكل جوهري ، الى الفن ، المجموعة الاولى تشمل تلك الانشطة الفنية التي تكرس تماما للتاليف الشكلي والاشارة أي الاعمال التي تخرج من التحليل الصرف للشكل والذي يقترب من كثير من الاحوال ، من لوحات العلـوم الرياضية واشرطة الكومبيوتر وذلك من خلال التسجيل البسيط للافكار والافعال مع استغلال الخصائص التعبيرية للمادة ولغاية استخلاص الطاقة التجريدية من الموضوع .

والبعض يتحدث هنا عن ظاهرة لصيقة بوضع الجرافيك الراهن وهي انكفاء هذا الجرافيك على ذاته وهيكله من خلال النظرة الغامضة المدققة .

اما المجموعة الثانية فهي تضم تشكيلة واسعة لما يسمى بالجرافيك المثل اي مازال متعلقا بالرسم والاصول التقليدية لهذا الفن ، وبينما اللجوء الى عنصر المجاز والتعبير الرمزي الهادف الى اقامة تلك العلاقة الشخصية مع المتلقي والان ما الذي تقدمه هذه المجموعة ؟ . قبل عامين كانت النبرة السائدة هي القلق على الوسط الطبيعي الذي نهشت الصناعة والحضارة التقنية جزءا ليس بالصغير منه في اوربا وامريكا الشمالية واليابان .. وهذه السنة خفتت النبرة . ولربما ادرك الجرافيكيون ان البوستر يقوم بمهمة الانذار من تدمير الطبيعة ، بصورة افضل وانجـع ، فهو اشد قربا من الراي العام .

ان هناك اجتماعا في الراي على ان جرافيك اليوم قد ترك وراءه فترة «الكفاح» التي عجت بالاساليب المصدمة والصورة المليئـة بالشراسة . فمكان الروح الهجومية نجد انسياقا وراء الغنائية والتامل

وكما قال ناقد فانتباه الفنان الجرافيكي منصب الان على جزء ملموس من الطبيعة وعلى انسان معين .

والى جانب البينالي جرت هذه السنة فعاليتان اخريان ذواتا طابع تعليمي وتربوي ، كما كان المنظمون قد اوصوا الجميع بالمشاركة فيها قبل مشاهدة اعمال البينالي .الفعالية الاولى كانت

كل واحد مع حقيبته
وسعادته ووحدته
ماء المطر يتدفق على الدرجات
في سكون غير منقطع
كل شيء يلين ويأخذ لون الرماد شأن الشيخوخة
تحت هذا المطر اللجوح
لا مكان اخر غير الخروج والمضي
براس في الريح متارجح كالشمعة
« بيرة الريح »
تحت الخيمتين الصفراء والخضراء
تحت السماء التي التهمتها الحشرات
بوليس المرور يصفر لحنا روسيا
البنايات تزداد حبا
الماء والذهب والاطفال الذين يتزحلقون
على مرايا بولفار سان – جرمين
يرحبون بي انا القادم
« اسعد يومك ياتاجر الزيت »
سأعود الى هافانا على دراجة

معرضا بعنوان (الجرافيك – طرق ومواقف ونزعات) . والغرض منه لتهيئة المتفرج للاستقبال اللائم لاعمال البينالي . وفكره هذا المعرض هي انه طالما اصبح من الصعب تقريب الفن من المتلقي العادي فمن الافضل دعوته الى مشغل الفنان واطلاعه على مجرى عملية الخلق الذي تسجله الملاحظات والتخطيطات والتصاميم التي تتابع الفكرة من ولادتها ولغاية اكتمالها ، وعلى اسرار المشغل المعقدة . والحق ان الاهمية التعليمية لهذا المعرض تجد تأكيدا قويا لها في دعوة المنظمين لفنانين يمتلكون تقنيات متبادلة وينحدرون من بلدان مختلفة أما المعرض الثاني فكان بعنوان (التصوير الشخصي) والتمايز الوارد في العنوان ينبع لاشك من الوظائف التي قام بها الجرافيك خلال تاريخه – فقد كان تصويرا اعقب النص المطبوع ثم اصبح تشخيصا حين بحث لنفسه مبررات وجود في عناصر النص ومقوماته . ولهذه الترابطات والعلاقات الداخلية بين النص والصورة كان المعرض مكرسا بكامله. فهنا نتابع الفترة الديناميكية والعاصفة لتطور الجرافيك ، ابتداء بالجرافيك القائم على النسخ والاخر الخاص بالريبورتاج الصحفي ولغاية احتضاره على يد التصوير الفوتغرافي .

ان بينالي هذه السنة ، شأن فعاليت كثيرة اخرى يلصق بها اسم العالمية ، لايعكس غير اوضاع لمناطق جغرافية وحضارية معينة . الغريب ان هذه الظاهرة السلبية لم تأت لاية اسبب غير اسباب المشاركة الضعيفة (بل انعدامها) لبلدان ومناطق العالم الاخرى اي عالمنا العربي والاخر الثالث .

« مذكرات بارو »

اصدرت احدى دور النشر البولندية ترجمة لكتاب المسرحي الفرنسي المعروف جان لويس بارو (ذكريات للمستقبل) . والكتاب بمثابة تسجيل لسيرة ذاتية عاصفة ، تبدو كرحلة خلال التأريخ بحرية الاخيرة وفترة الاحتلال الهتلري لفرنسا ، ثم خلال مسارح باريس وادبها وفنها .وتعقبها الرحلة الاخرى الى بلدان العالم كله حيث يجري بارو مجابهة متواصلة مع الناس والثقافات والفلسفات والاديان .

كانت الفكرة الهادية للكتاب قد صاغها بارو بهذا الشكل : « لاتكتسب الذكريات قيمة تامة الا حين تتنفس الحاضر » . وكان المشروع الاول للكتاب يتضمن تلك الذكريات التي صاغت شخصية هذا الفنان والاخرى التي يمكن ان تكون ذات نفع في المستقبل .

يعد بارو وفرقته ، متجولا ابديا ، يعيش بروح الكوميديا التي يقدمها فنانو ومهرجو الفرق المتجولة . وبارو يعود الى التقاليد الاقدم للمسرح ، الا انه في الوقت نفسه يخلق مسرحا اسماه (مسرح فن الانسان واللانسان) . ان فكرة المسرح كخدمة تقدم للناس ، كحب لهم ورغبة في العون ، واحساس مرهف وتفهم ، تحدد مكانه بارو كبطل تقليدي من فترة النهضة يأخذ بالمقولة المعروفة انذاك (الكل ماهو بشري ليس غريبا علي) .

والحق ان في جميع اعمال بارو نوعا من المنطق والفكرة المدروسة. وهذا الامر يبدو أكثر وضوحا مع تعاقب رحلات الفنان. فالحياةوالعمل يلتحمان لديه في وحدة متجانسة ، مادتها الاساسية هي فلسفةومفهوم حياتي وفني لايخرج عن كونه معاملة المسرح كوسيلة تعبير عن .. حب والصيرورة ، بفضل المسرح ، انسانا اخر اكثر امتلاء وانجذابا الى هذا العالم المسحور . اذن فالمسرح له وظيفة اخرى هنا ، وحتى ان بارو النفس والرهبة امام الموت .انها محاولة (الخروج من الدائرة الخاصة) يقول في مذكراته (الناس بدون مسرح مثل العالم بدون طيور) .

ان المسرح يلد الوحدة والخشية . ففي الكوميديا والتراجيديا يقوم (المحكوم عليهم بالموت) بادوارهم التي هي بمثابة تمرينات حياتية وبفضل اعادة خلق الحياة في المسرح (نعرف التطهير ونترك المسرح ونحن قد استعدنا طراوتنا وامتلكنا قوة جديدة) . ان المتفرج والممثل يعيان ان اي مخلوق بشري ليس بوجود وحيد او كما يقال همنغوي : لااحد هو جزيرة وحيدة .

والحقيقة ان بارو ليس بالفنان الذي وجد الانسجام الداخلي ، فهو ممزق رغم تلك الحاجة القاهرة لديه الى الاتصال بالناس ، وذلك الانسحار الرينيسانسي بالحياة . ففي فترة تصاعد تأثير الوجودية اخذ بارو يبحث عن حريته في مسرح التمرد الانساني الذي يرفض قوانين التاريخ او القدر .

كذلكيجد بارو مضمون حياته في (المسرح العالمي) ولكن من خلال المسرح الفرنسي ، حيث يقول (حين احسست بانني مواطن العالم لم انس انني فرنسي حتى النخاع) . فبارو ، شأن اي فنان أصيل ، لايرى وجودا للفن بدون جذر وطني .

عدنان مبارك

مسرح

مسرحية الوكفة .. والنفاذ الى الشارع

نبـــذة :

الى جانب الفرق المسرحية التي اتخذت المسرح محور نشاطها الفني ، توجد في القطر جمعيات ومنظمات ثقافية وضعت العمل المسرحي في الصدارة . و « جمعية حماية الاداب والفنون » التي تشكلت في الثامن والعشرين من تشرين الثاني من عام ١٩٥٤ واحدة من هذه الجمعيات التي قدمت فرقتها التمثيلية مسرحية « الوكفة » . جاء في المادة الثالثة من نظامها الداخلي ان غاية الجمعية « حماية ورعاية الفنانين والادباء وانتاجهم وتخليد ماثرهم وذكراهم والاخذ بيدهم لاحياء الفنون الجميلة على اسس الفضيلة والاخلاق والنهوض بها كما نشات عند سائر الامم الناهضة لبعث الروح القومية والوطنية بين افراد الشعب عن طريق فن التمثيل والموسيقى والغناء والرسم والنحت والرياضة » ..

ان ما حققته الجمعية ، بعد انقضاء ما يقارب ربع قرن على تاسيسها ، يعد بصورة عامة ضئيلا جدا . ربما يرجع سبب ذلك الى تواضع امكانات الجمعية المادية من جهة ، والى طبيعة التوجهات المحدودة التي تحكمت بمسيرة الجمعية من جهة اخرى . ولكن الحقيقة الماثلة ، ان نشاط الجمعية في مجال المسرح ، احتل النصيب الاوفر . اذ افتتحت الجمعية نشاطها بثلاث مسرحيات قدمتها عام ١٩٥٤ هي « لعبة الشيطان » ليوسف وهبي و « الحب العذري » لتوفيق الحكيم و « افندي من جلب » او الافندي الكاذب للكاتب العراقي نديم الاطرقجي . غير ان هذه الحماسة قد فترت بعد هذا العام ، وظلت الجمعية في سبات حتى عام ١٩٦٧ حين عرضت « الاشقياء » لعبدالستار العزاوي ومن اخراجه ايضا . وفي عام ١٩٦٩ قدمت لطه سالم مسرحية « تراب » قام باخراجها اديب القليه‌جي . فاذا كانت المسرحيات الثلاث الاخيرة ذات طابع اجتماعي هادف على تباين خطها من النجاح ، فان « ابطال الفداء » لمرادالدين الخطيب ومن اخراج فتح‌الله الخيالي والتي عرضت عام ١٩٧٣ ، تناولت القضية الفلسطينية . وفي العام التالي عادت الجمعية الى طابعها الاجتماعي وبالحقيقة الانسياق في الاتجاه العام الذي عرفت به مسرحيا ، فعرضت المسرحية الاجتماعية الناقدة « مو بالكشخات » او « ليس بالاناقة » من اعداد فتح‌الله الخيالي ..

وصمتت الجمعية حتى اذار من العام الحالي حين شاركت الفرقة في احتفالات القطر بيوم المسرح العالمي ، فعرضت المسرحية الشعرية « سولارا » لمحمد الفيتوري ومن اخراج فاروق محمد علي وجليل فرحان . واخيرا وليس اخرا قدمت « الوكفة » موضوع تقريرنا المسرحي .

ومما يلاحظ ان العروض التي انتجتها الجمعية بامكاناتها المتواضعة ، والعروض التي اشرفت عليها لفرق اخرى كفرقة رواد البصرة وفرقة ٧٠ وفرقة الطرق المسرحية لم تترك صدى قويا او اثرا عميقا في حياتنا المسرحية . وان كل ما في رصيد الجمعية اضافة الى الاعمال المسرحية ، اقامة معرض للرسم والتصوير الفوتوغرافي عام ١٩٦٩ وهي محصلة ضئيلة قياسا الى الغاية الكبيرة التي من اجلها قامت الجمعية .

طريقتان للنفاذ للساحة :

من الظواهر التي يعيشها مسرحنا ، ان بعض فنانينا وبشكل خاص الشبان منهم الذين يبغون طرح انفسهم كمخرجين ، يدخلون الساحة المسرحية باحدى طريقتين :

الاولى ـ بالانضمام للفرق المسرحية المعروفة ، ومحاولة الحصول على فرصة اخراج مسرحية ما . وغالبا ما يحصل عليها المخرج الناشيء بعد طول انتظار . فالفرقة التي يعمل فيها تجد ان تسليم ذلك الشاب « المجهول » لدى الوسط الفني ، مهمة اخراج مسرحية يزج بها الى خوض غمار مغامرة مجهولة قد تكلفها الكثير . وكثيرا ما يتوقف على نجاح العرض او اخفاقه مصير الفرصة التالي .

الثانية ـ بالانضمام الى جمعيات وفرق النوادي ومجموعات الهواة . وتقديم عرض ، غالبا ما تتحكم فيه عوامل احباط كثيرة كفقر امكانات الصرف وضعف مستوى الكادر التمثيلي والحرية المحدودة في اختيار النص وطريقة المعالجة الاخراجية . وقد يكون المخرج الناشيء مدفوعا لاتباع هذه الطريقة لالفات نظر المهتمين بالمسرح قبل الاقدام على الخطوة الاخرى وهي الانضمام الى الفرق المعروفة .

ويمكن القول ان فاروق محمدعلي الذي تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٧١ ، وانتقل الى العاصمة هذا العام بعد ان عمل في النشاط المدرسي بمحافظة ديالى ، فضل اللجوء الى الطريقة الثانية . وخلال فترة وجيزة طرح نفسه مرتين ، مرة كمخرج للمسرحية الشعرية « سولارا » بالاشتراك مع زميل اخر ، ومرة اخرى مخرجا ومؤلفا بالعمل مع مجموعة من الهواة لم يسبق لمعظمهم الصعود على المسرح ، اما من صعد منهم سابقا ففي اعمال قليلة الشان .

الوكفـة :

« الوكفة » سوق شعبي يكثر فيه الباعة الجوالون ، وفي الغالب تعرض فيه البضائع المستعملة ، او تمارس فيه المهن الخدمية البسيطة، دارت احداث « المسرحية » « الوكفة » في منطقة باب الشيخ المشهورة بوجود « الوكفة » التي تحمل الاسم نفسه ، وذلك ما بين ١٩٥٤ و ١٩٦٢ .

تتالف « المسرحية » من فصلين . ضم الاول ثلاثة مشاهد ، واحتوى الثاني على ستة . لم يكتبها المؤلف باي من الطريقتين المعروفتين ، الفرنسية التي يتحدد المشهد فيها بدخول الشخصية او خروجها ، او الحديثة التي يتحدد المشهد فيها بتغير الموقف المسرحي. يبدو ان فاروق محمد علي لم يسلك نهجا محددا في تقسيمه للمشاهد.

لم اجد في « الوكفة » ان المؤلف جعل منها ذات بعد واقعي او رمزي . ف « مهدي » احد الشخصيات الرئيسة ، الطالب الجامعي والمناضل السياسي يرى في « الوكفة » الموت البطيء لابيه وللاخرين . فيدعو اباه « القهوجي » لان يتحرك من مكانه كالقطار الذي يتناهى صوته من بعيد . لان الناس ليسوا بحاجة الى المقهى وان بمقدورهم شرب الشاي في بيوتهم ، وانما هم بحاجة اليه بناءا يشيد العمارات والمستشفيات والمدارس كما كان في السابق . وانهم ليسوا بحاجة الى « ابو نعيمة » الحلاق لان « الوكفة » ضاقت بحلاقيها .

وتتحول « الوكفة » المكان الى بؤرة تتوضح من خلاله الصراعات وتسلط الاضواء على الشخصيات وتتوضح عليها تاثيرات العالم الخارجي . وتعرض في المكان صور الاضطهاد الاجتماعي والسياسي البسيطة في معانيها واشكالها . اضطهاد الحمال و « ابو نعيمة » الفلاح المهاجر بفعل الاقطاع ، الذي يشتغل حلاقا بعدة وادوات بسيطة تتالف من حقيبة وكرسي مركون الى حائط عاري . ونتعرف على مراقب البلدية المرتشي رمز السلطة الملكية ، وكريم الموظف المظلوم الذي اتهم بالاختلاس فخسر وظيفته بعد خدمة عشر سنوات . ونرى الجندي الهارب من الخدمة العسكرية فجاء الى « الوكفة » ليبيع ملابسه العسكرية . ونستمع الى الوان اخرى من الاضطهاد ، تظهر غير معقولة ومضحكة ، تتمثل في اجبار « العربنجي » على استبدال ملابسه الشعبية بملابس اوربية الطراز لانقة تسر اعين الاجانب والباشوات ، واجبار الفقراء على صبغ صرائفهم الحقيرة . ونسمع عن الفيضان الذي هدد بغداد ، فكانت الصرائف اولى الضحايا. ونرى صراعات ثانوية وشجارات تافهة لاسباب واهية .

وتمر قريبا من « الوكفة » المظاهرات الصاخبة التي اندلعت تنديدا بالعدوان الثلاثي على مصر الشقيقة عام ١٩٥٦ . وفيها تدور التساؤلات عما فعلته ثورة تموز ١٩٥٨ للناس . فيرى ابو مهدي ان كل ما حصل هو ولادة الجمهورية على انقاض الملكية ، واستبدال « الآنة » بعملة من فئة الخمسة فلوس .. وهو افتئات وتجن على ما قدمته ثورة تموز الاولى للشعب يدل على قصر في الوعي والجهل بالتاريخ السياسي الحديث لقطرنا .

ويعود مراقب البلدية الى « الوكفة » بعد ان ابعد بسبب الرشوة ، وذلك تحت تاثير الوساطة . ويخبر الجميع عن عزم الحكومة على اقتطاع جزء من المقبرة لاقامة العمارات والدكاكين . فيرى ابو مهدي في ذلك انتهاكا لحرمة الاموات ، بينما يرى الابن العكس تماما ناسيا انه سبق ان دعى اباه الى ترك الوكفة الى مكان اخر ..

ولا يبدو على المؤلف انه اعار اهمية تذكر لرسم شخصيات واضحة الملامح ودقيقة الابعاد . بل ان بساطتها وتناقضاتها تصل الى درجة مفرطة من السذاجة والتسطيح . فابو مهدي قدري التفكير يؤمن بالحظ . ويتعامل بالشاي المهرب . ويظهر في بعض مواقفه اريحيا كريما وخدوما بحجم لا يمتلكه . يبدي استعدادا لمساعدة « علي » بالمال واقراض صديق ابنه . ويتقاعس اول الامر عن الاسهام في درء الفيضان ثم يندفع بسرعة للمشاركة . ويبرر دفع الرشوة لمراقب البلدية ، بانه كان ينبغي حماية نفسه والاخرين من الطرد من «الوكفة» ولكنه ينقلب في نهاية المسرحية فجاة وبعد استشهاد ابنه الى انسان آخر متبنيا دفعة واحدة كل افكار ودعاوى ابنه الراحل . فيقرر ترك مهنته الحالية ليصبح بناءا كما كان ، ويخطب في الجمع قائلا بان ابنه حل في كل واحد منهم ، ويحثهم على ترك « الوكفة » بان يعود ابو نعيمة الى ارضه ! ويواصل كريم كتابة العرائض حتى ينال حقوقه .. يبدو ان هذا التحول في موقف الشخصية وفق رغبة المؤلف وليس بفعل طبيعة تطور الصراع داخل المسرحية .

وتبدو شخصية مهدي غير عملية ولا مقنعة في مشاهد عديدة كالدعوة الملحاحة لابيه بان يترك مهنته التي يعيش منها وفي وقت لاضمان لعمل آخر بديل . وان اشتراكه في المظاهرة جاء عفويا بالرغم من وجود ايحاءات بانتماء الشخصية الى تنظيم ما . وطريقته في اخفاء المناشير في عدة شغل ابيه تظهر ساذجة جدا . وحتى رجوعه المفاجيء الى المقهى غير مبرر هو الاخر بدرجة كافية .

من وجهة نظري ، ارى ان للمؤلف خزينا ورصيدا طيبا من الملاحظات التفصيلية عن البيئة الشعبية التي رصدها . اكتظت المسرحية بصور عديدة منها تبدو اليفة وقريبة من مزاج المتفرج ، الا انها لم تحبك جيدا بقدر معقول من الاتقان . ولديه قدرة لا باس بها في صياغة « الفعل » المسرحي وان كانت تعوزه امكانية الغوص العميق تحت سطح الواقع لتجسيده وسط عالمه الحافل بالايماءات الموحية والابعاد الفكرية المؤثرة . واظهر الكاتب قلقه فلم يستقر على اسلوب واحد . فتوزعت بنية المسرحية بين مسرحية عرض للشخصية وهي تعيش الحضيض يطحنها الاستغلال الاجتماعي والقهر السياسي ، وبين عرض لبيئة تعيش في زمن المخاض لم يستطع المؤلف ادارة حوادثها بمهارة ..

ان المأزق الذي وقع فيه عرض « الوكفة » انه كان ضحية فقر الامكانات التي اتاحتها الجهة المنتجة الذي حال بين المخرج وبين امكانية تصوير « البيئة » بعناصر فنية موحية . وكان الكادر التمثيلي بحاجة ماسة الى اتقان فن التمثيل اولا ليستقبل الجمهور ما يراه بارتياح . ومن وجهة نظري ، ان الفنان فاروق لم يستفد استفادة قصوى من الامكانات المتاحة ، وان نزعته لتملق الجمهور واضحاكه بشخصيات كاريكاتيرية بالغ الممثلون في تضخيمها .

علي مزاحم عباس



السينما العراقية في مهرجانها الثالث

قبل أن نتناول الافلام التي عرضت في المهرجان الثالث للسينما العراقية ، والذي أقيم في الشهر الماضي ، وقد استغرق اسبوعا كاملا ... نود ان نطرح قضية اساسية تفجرت خلال اقامة هـذا المهرجان . الا وهي علاقة الناقد بالفيلم . غير غافلين العلاقة الحميمة بين الفيلم باعتباره موضوعا فنيا، وبين الوضع الاجتماعي، والسياسي القائم في بلد ما . ونحن حين نثبت هنا مجموعة من النقاط ، كأساس لتعاملنا مع الافلام هذه . نحاول ان نتقصد المنهج العلمي مسارا ، ومنظورا لمحاولتنا هذه ...

اولا : لابد وان نعرف مسبقا ان فن السينما ، هو فن حديث النمو والانتشار في بعض من الاقطار العربية ، ان لم يكن في معظمها، وربما يرجع السبب في ذلك الى انه فن حديث النشأة عالميا اذا ما قيس ببقية الفنون الاخرى قاطبة . ومن ثم لابد أن نراعي هـذه الحقيقة في تعرضنا لهذا الفن من واقع نمو العامل الذاتي داخـل الاقطار العربية ، والامكانيات الفنية والمادية المتاحة له .

ثانيا : اذا ما تأملنا عن قرب حركة السينما الموجودة الان في العراق ، لرأينا انها تسعى لتحقيق طموحات ، واشواق ، واماني الانسان العربي . الذي ينعم ويكدح في ظل مناخات متنوعة كانت غير قائمة ، ان لم تكن غير متوفرة في بدايات ظهور هذا الفن . لكن ذلك لا يعني أننا نلغى أفلام الماضي ، وانما نعتبرها ملكا لفترتهـا التاريخية الاجتماعية ، التي حاولت التعبير عنها عاكسة ملامحها من بعيد او قريب . وان اختلفت درجة ، ونوعية ، صدقها في ذلـك التعبير .

ثالثا : مع تسليمنا المسبق بان هذا الفن ، وجد في فترات زمنية سبقت هذا الوضع الحالي ، مما أثر على نوعية الانتاج ـ الافلام ـ وعلى تشكيل العلاقات ـ الفنانين والفنيين ـ مع نقص او تأخر في الامكانيات الفنية التي تؤثر بشكل ملحوظ في هذا الفن . الامر الذي اختلف في وقتنا الحاضر . لكن هذا التغيير ، والتغيير المطلوب لا يأخذ شكلا ميكانيكيا ، وانما يتطلب سعيا مبدعا وخلاقا ، حافلا بالنضال من اجل تحقيق طموحات الحاضر... لا يكتفي بالاستعانة بأحدث الامكانيات الفنية بقدر ما يتطلب توفر مناخ فني، قادر على العطاء ، والعطاء المستمر من خلال تهيئة كادر فني جيد ، واعداد المناهج ، والخطط العلمية اللازمة لخلق مسار فني تمتد جذوره في أرض الواقع ...

رابعا : لابد لنا من تثبيت بداية لمرحلة نهوض هذا الفن . وليكن فيلم الظامئون باعتباره يمثل لنا البعد الزمني المطلوب . فضلا عن أنه يمثل بداية منحنى جديد في هذا الحقل الفني ، تتوفر فيه جماليات السينما التي تخضع لطموحات ، واشواق ، واماني اليوم .

خامسا : ان هذا الفن ـ السينما ـ فن مركب يخضع لتصور جماعي ، يشترك فيه العاملون ، والفنانون . كل حسب اختصاصه، من عامل الكلاكيت الى الممثل . ومن السيناريست والديكوريست الى التصور الشامل للمخرج ومقص المونتير ... وبذلك تأتي اهمية تراكم الخبرة الفنية ، بل تظهر بوضوح مع كل بداية تغيير او تطور علمي في هذه المجالات ...

لعلنا من خلال طرح النقاط السابقة نكون قد اجبنا ضمنا على بعض من الاسئلة التي دارت في المناقشات المستمرة طوال اقامـة المهرجان ، بل والتي تشغل المهتمين بخلق سينما عراقية متميزة . ابتداء من الجمهور وانتهاء بالقائمين على تحقيق هـذا الهدف .. من : هل السينما فن أم صناعة ؟ مدى امكانية الابداع في السنيما ؟ ثم هل هناك سينما عراقية ؟ وكيفية خلق سينما عراقية شابـة متميزة ؟ ... الخ

ثم لعلنا بذلك نقرب على مهل من مجموعة الافلام التي عرضت في هذا المهرجان الثالث . والذي يبلغ عددها خمسة أفلام درامية سينمائية ، وفيلما واحدا ، تليفزيونيا ، بالاضافة الى أثنى عشر فيلما تسجيليا .

واذا ما بدأنا بفيلم « الظامئون » المأخوذ عن قصة « عبدالرزاق المطلبي » ، ومن اخراج « محمد شكري جميل » . فاننا نرى بصمات لاستلهام ، وتطبيق خبرة الافلام الاشتراكية ، وهي تحاول التعبير عن واقع معين اتسم بعلاقات خاصة ، وبقسمات نابعة من تكوينه الداخلي . غير محاولة اضفاء لمسات جمالية براقة : بهدف تزييفه وانما على العكس ، فهي تسخر كاميراته لتجسد بالصورة مدى قوة وشظف هذه الحياة على تلك الكائنات الاجتماعية ... وربما من هنا تثار قضية الالتزام بالواقعية وتجسيد هـذا الواقـع بهدف التحريض ، أو بالاحرى تثوير هذا الواقع الاليم ... ومن هذا الباب ادخلنا مخرج فيلم « الظامئون » . مجموعة من البدو يعيشون قسوة الطبيعة ، وعصيان الارض ، لا نعرف أين موقعهم الجغرافي تحديدا على الخريطة العربية ، وكل ما نعرفه عنهم انهم يعيشون في فيافى البادية ... ينتظرون عطاء الطبيعة من الامطار مثلما عودتهم ، فلا تجود . ومن ثم تتعرض القبيلة الى الانقسام على نفسها ، بين مؤيد للمكوث في الارض . وبين الداعي للفرار منها والهجرة الى المدينة... لكن الفيلم لا يركز على تصاعد ، واحتدام هذا الصراع . بقدر ما يركز على « ابو هاشم » البدوي الذي اصر على حفر بئر ، ليأتي بمصدر للماء العذب كبديل للامطار . انه يداب على نحت الارض ويتبادل الادوار مع ابنه . وباقي القبيلة منصرفة عنه ، غير عابئة بما يعمل.. بل دائما تتوجه للسماء أو للرحيل ... ويفشل « أبو هاشم » في العثور على الماء العذب في البئر الاول . وعندما ينجح في البئر الثاني. تنزل الامطار غزيرة من السماء ، ولكن الوقت يكون قد أزف . فقد رحلت بقية القبيلة مع فشله . في المرة الاولى . بل وانتحرت الام ـ الارملة ـ لطفلين، لتغطية عارها الذي بدأ يتحرك في احشائها مع هجرة العشيق ، وشروع زواجه الذي سيتم في العاصمة من بنت في القبيلة . ولهذا يظهر « أبو هاشم » فيه بعض من ملامح شخصيات « هيمنجواى او اندريه مالرو » . حيث فن الفعـل ، والاصرار والتركيز على الفعل اولا ، ثم الانصات ، والاصغاء للعالم ودعوته ثانيا . على اننا ونحن نستشعر في البناء الفني لقصة الفيلم بعض

الملاحظات ، لا نغفل الجانب الفني المتقدم في الاخراج ، ولكن لان هذا البناء هو المحرك الاساسي والجوهري للقضية . الذي يتوجه بها الفيلم لجمهوره ، لذا نورد ملاحظتنا عليها ، الذي يتوجه بها الجماعي . فاظهرت الجماعة كتجمع **بدليل أن القبيلة لها كبيرها او** رئيسها كعرف سائد ... هذا لم يتضح . ثم ان الفيلم ركز على الصراع بين « أبو هاشم » وهاشم . أكثر مما ركز على الصراع بين فريقين يمثلان نقيضين في التصور . بل‌ان « هاشم » كان رأس الرمح دائما الى القبيلة بحكم عقدة فرعية ، وهي حبه لبنت القبيلة ، رافضا زواجه من ابنة عمه . في حين كان « أبو هاشم » متسامحا ، منصرفا كلية الى العمل الفردي . ومع نجاح « ابو هاشم » في العثور على الماء العذب في محاولاته المتواصلة الدؤوب ، تتفجر السماء بينابيع مطر متحشدة غزيرة ، بطريقة غير منطقية ، او موظفة دراميا ، خاصة اذا ما راعينا هجرة بقية القبيلة . واذا كانت هذه الملاحظات جميعها تمثل مادة للنقاش او الجدل بالسلب او الايجاب . فان‌هجرة مجموعةالبدو من‌ارضهم ورحيلهم عنها . هذا غير قابل لاي مناقشةاو جدل. هذا الامر الذي‌وضعنا أمام‌سؤال‌كبير لا نعرف له ردا الا بالسلب . ومن هنا رددنا السؤال ... أين هو عامل التحريض او تثوير الواقع في هذا الفيلم ؟ وهل الفيلم راعى التسجيل الحرفي للواقع دون أن يطرح البديل الفني والفكري ؟ !

اذا ما انتقلنا الى فيلم « التجربة » لمخرجه فؤاد التهامي ، عن قصة « ضياء خضير » نراه يقطع خطوة متقدمة في طريق « الظامئون » فنراه يقدم لنا قطاعا مهما يقع داخل البلد لا خارج محيطه . مثلما رأينا في الاول . حيث نجد مجموعة من الفلاحين تعاني من ملوحة ارضها الزراعية . مما يدفعها للبحث عن حلول شافية ، يساعدها في ذلك رئيس الجمعية التعاونية . الذي يبعث بشكواه الى‌المسؤولين. ويكون الحل الوحيد أمام المسؤولين هو الزراعة الجماعية لارض جديدة خصبة ، تدر عليهم العطاء والخير ، وعلى البلد كله . وربما تذكرنا هذه القضية في هذا الاطار « بفيلم » آخر « جفت الامطار » . ـ في الستينات ـ الذي انتج في ظل القطاع العام في مصر . وقد قام باخراجه « سيد عيسى » على اننا ونحن نتذكر هذا التشابه ، انما يعنينا المعنى العام لكلا الفيلمين ، واضعين في اعتبارنا اختلاف وضعية الفيلم ، بالنسبة لسياقهما الفني من جهة ، ومن جهة اخرى بالنسبة لوضعهما الفكري الاجتماعي الذي ان لم يكن متناقضا فهو غير متطابق ...

« والتجربة » يضعنا في قلب القضية من أول كادر يظهر فيه الفلاح « كريم عواد » وهو يتذوق قطعة من طين الارض . هذا المشهد يدعنا نتذكر نفس البداية في فيلم «المخدوعون» المأخوذ عن قصة غسان كنفاني « رجال تحت الشمس » والذي أخرجه « توفيق صالح ». حيث نرى ابو صباح وهو ينبطح على الارض يتسمع نبضها . « والتجربة » بذلك ليس منعزلا عن قضية عامة يعاني منها الشعب العربي . وفي الوقت نفسه يعالج قضية خاصة ملحة داخل القطاع الفلاحي في العراق . على ان هناك ملاحظة اتفق عليها معظم من شاهدوا الفيلم وهي ان فيلم (التجربة) لم يستطع ان يجسد خصوصية الحياة الريفية ، بتقاليدها وعرفها ، وملامحها الخاصة . وربما هذه الملاحظة لا ندعي صوابها من خطئها ، ولنتركها لمشاهدي الفيلم فلهم الحكم الصادق في هذا الصدد . و « التجربة » لم يقدم لنا شريطا طوليا تكتشف من خلاله عمق العلاقات، وطبيعة الحياة ، الامر الذي يجعلنا ندرك مدى أهمية تحقيق الوضع الجديد الذي تنشده الثورة في الاصلاح من حال الفلاح . لكن الفيلم اكتفى بتصوير مجموعة من النماذج الفلاحية ، وهو يسعى من خلالها لنسج مجموعة من المصالح والتناقضات أتت مصنوعة ذهنيا ، أكثر منها طبيعية ومنسجمة مع الوضع الخاص للفلاح . ومن هنا كثرت العقد الثانوية في البناء الفني للفيلم ، فأخذ مساحة كبيرة دون توظيف‌درامي لذلك.

علاقة الفلاح الحساس المكافح الذي يجبره عناد الاب على هجرة الريف ، والارض . والعمل في مصنع على أمل الزواج من حبيبته ابنة الارض . في حين تتفجر الكارثة في العلاقة الثانية ، بين شبه الفلاح، الانسان الانتهازي الذي اعتدى على عشيقة ، وفر الى غواني المدينة على ان الفيلم جعل من هذه العشيقة في النهاية الانسانه المنتقمة . وكان ذلك في مشهد جيد وسط الغابات والاشجار الفارعة ، حيث يطاردها ابن العم ببندقية ليزيح عاره . وبعد معاناة عدم الوصول اليها يترك بندقيته ، وعباءته . ومن ثم ترتدي العشيقة العباءة ، وتحمل البندقية متوجه الى القرية . من نفس المكان الذي طارحت فيه الغرام ذلك النصف فلاح ، والنصف انسان الهارب . لكن هذا التغيير المفاجيء في سلوك هذه الفلاحة المغلوبة على أمرها . جعلنا نتساءل‌ممن تنتقم ؟ هل من ابن العم ؟ هل من العشيق ؟ هل من العرف السائد في القرية ؟ حتى لو كان من هؤلاء مجتمعين . فمن أين لها بذلك الوعي المباغت والمقنع لنا نحن المشاهدين طوال أحداث الفيلم ، ونمو حبكته ... ! ! !

حقيقة ان هناك اسئلة عديدة طرحها هذا الفيلم ، وعلى رأسها قضية الفلاح وعلاقته بالارض ، ومدى استجابته لنظم جديدة تهدف الى حمايته من الاستغلال البشري . ومن قسوة وضعه الاجتماعي . ولكن أليس هذا مرتبط بوعيه ؟ ! ! هذا الشيء الجوهري الذي لم نره مجسدا في الفيلم ...

ثم اذا ما سرنا مع الافلام التي تعالج قضايا اجتماعية لفئات اجتماعية خارج العاصمة ، كما في الفيلمين السابقين . فاننا نرى فيلم « النهر » آخر انتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح ، والمأخوذ عن قصة « محمد شاكر السبع » . ومن اخراج « فيصل الياسري ». والفيلم يتعرض لحياة الصيادين ... مجموعة من الصيادين يتسلط عليها معلم او شيخ الصيادين . الذي يتحكم في السوق ويشتري منهم بأبخس الاسعار ، ليبيع بأعلى الاسعار . وهو أولى درجات الاستغلال ، يليه صاحب الناحية ، ثم البيك البرجوازي العتيق . لم نشاهد التناقض الحاد بين حياة الصيادين ، وحياة « سبتي » شيخ الصيادين وزمرته ، وانما رأينا كاميرات المخرج تستعرض لنا هذه الحياة بشكل سياحي . وان ركز على حياة صياد واحد « سامي قفطان » وعلاقته بزوجته التي يعاملها كأحدى ممتلكاته الرثة ، بالاضافة الى علاقته ومطاردته لزوجة « سبتي » . والفيلم يدور في ذلك الاطار حول محورين : الكبت الجنسي من قبل فقراء الصيادين، وبرجوازيي المدينة . والمحور الثاني يدور حول النضال السياسي الذي ظهر كنتوء مقحم على احداث الفيلم . وقبل أن تنتقل الى الافلام الاخرى التي تأخذ من مشاكل المدينة مادتها وشخوصها . نحب أن نؤكد هنا على اسلوب الاخراج لفيصل الياسري . فالاخراج هنا حاول التأكيد على المرأة كصلة ربط بين عالمين متناقضين . فهي تمثل بالنسبة للصيادين الحرمان النابع من الفقر والجهل . وبالنسبة للعالم الاخر الانحطاط والمتاجرة والغريزة . وهو حينما ينجح في هذا لا يستطيع أن يعطيها رمزا قوميا أو وطنيا . وهو الشيء الذي كما نطمح اليه . كي يؤكد الجانب السياسي في الفيلم . ولهذا راينا الكاميرا تركز على تفصيلات وعلى عموميات ، لم يستطع أن يبنيها بناءا هرميا . الامر الذي كان من الممكن ان يعطي الفيلم ابعادا اوسع من حدوده التقليدية .

ثم يأتي فيلما « الرأس » و « بيوت في ذلك الزقاق » . الاول يتعرض لقضية حدثت بالفعل في سنة ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ . وهي قضية قومية تتعلق بتهريب رأس الملك « سنطروق الاول » . أول ملك لقب نفسه بملك العرب ، في القرن الاول الميلادي . حيث كان ملك مدينة الحضر الواقعة على الحدود العراقية السورية . وربما كان ذلك أحد الادلة على وحدة الوطن العربي ، وان التقسيم الحالي فرضه الاستعمار ، بهدف تمكين سيطرته على الوطن العربي . ورغم

ان الفيلم يعتمد على هذه القضية الهامة ، الا اننا خرجنا منه كالخارجين من فيلم بوليسي اعتيادي كثرت فيه المؤامرات ، والمطاردات ، وصارت محاولة تهريب « الرأس » ـ رأس الملك سنطروق ـ مثل اية محاولة لتهريب اية سلعة تقع تحت طائلة القانون . وعلى العكس من ذلك اتى الفيلم الثاني « بيوت في ذلك الزقاق » للمخرج « قاسم حول » . الذي حاول ان يعطينا ريبورتاجا صادقا وامينا لمجموعة من الرأسماليين الطفيليين في مرحلة ما قبل الثورة ، وهم يحتالون في أخفاء استغلالهم في بيوت وازقة الفقراء والكادحين ـ الاستغلال المقنع ـ . وقد قدم لنا المخرج تلك الشرائح بفنية عالية ، ومهارة واضحة لكنه انهى الفيلم بحبكة بوليسية ساذجة .

على ان الفيلم التليفزيوني الوحيد ، الذي اشترك في هذا المهرجان وهو فيلم « اللوحة » للمخرج «كارلو هارويتن». كان فيلما متميزا على مستوى فنيته ، واسلوب اخراجه اذا ما قيس بمجموعة الافلام التلفزيونية التي نشاهدها من خلال البث التلفزيونياليومي . والفيلم يتعرض لمشكلة تربوية في الاساس . فهو يأتي « بجلال » بطله شاب عنيد مدلل من قبل والدته ، التي ليس لها غيره في هذا العالم . هذا الشاب يهوى الرسم وهو موهوب حقيقي . ويفاجأ في يوم بأن كاتب المدرسة استولى على المرسم ليضع فيه دوسيهات ـ ـ فايلات ـ الطلبة لضيق المكان . فينقلب هذا الشاب الفنان الى شاب مشاكس ، ومتمرد على المدرسة ، وعلى البيت بل وعلى البيئة . وفي هذا المسار تتطور احداث الفيلم الى ان يلاقي جزاءه بالرمي في التوقيف عقب مشاجرة مع ابن العم ، ويتم الافراج عنه بعد درس اخلاقى لن ينساه ، ويتصافح مع مجموعة اصدقائه التي تمرد عليها ، ولكنهم وقفوا بجواره في محنته هذه .

والفيلم اذا كان يعتمد على « علم النفس » في تحليل شخصية هذا الشاب . فهذا الشاب ، وباعتباره فنانا ليس له أن يمارس هذا السلوك . حيث من الممكن أن يصدر هذا السلوك العدوانى عن شاب يتميز بموهبة عضلية ، مثل لاعب كرة او حامل اثقال . وربما رد الفعل المنطقي من قبل هذا الشاب الفنان أن يكون بالانطواء على النفس ، والنظرة القاتمة بل والسوداوية . ثم ان الفيلم تضمن فيما تضمن ، علاقة هذا الشاب الاتي من اسرة بسيطة متواضعة مع زميله البرجوازي ، وهذا كان واضحا من السيارة التي يمتلكها طالب في عمره المحدود ، بالاضافة الى تأنقة المتزايد في ملابسه وهيئته العامة . هذه العلاقة التى بدات بمشاجرة ساخنة بين الاثنين . تسامح بعدها ذلك البرجوازي النبيل ! في حين كان « جلال » عنيدا متغطرسا . هذه الرؤية التي جعلتنا نتساءل : هل البرجوازية على هذا النحو في الواقع ، والفقراء على ذاك النحو ؟ واذا سلمنا بذلك في ارض الواقع وهو غير صحيح دائما ، فما هو الدور الموكول للفن لعكس الرؤية السليمة ، والتي من شأنها تعديل مسار النمو الاجتماعي في البلاد النامية ..

من مجمل عرضنا السابق والسريع للافلام التى عرضت في المهرجان ، نسجل مجموعة من الملاحظات . ونبدأ بالايجابيات من واقع مشاهدتنا لهذه الافلام .

جدية الموضوع ، وأهمية القضية الاساسية ، التي يحاول أن يعالجها الفيلم سواء على المستوى الاجتماعي مثلما راينا « الظامئون » والنهر ، وبيوت في ذلك الزقاق والتجربة . » على مستوى معالجة القضية الاجتماعية وعلى مستوى القضية القومية كما تعرض لها فيلم « الرأس ».

* اعتماد بعض الافلام على الابداع الادبي باعتباره سندا فكريا تنهض عليه السينما الجادة والملتزمة ، بعيدا عن السينما التجارية مثال ذلك « التجربة » للقاص ضياء خضير . والنهر للقاص محمد شاكر السبع .

* اتسمت هذه الافلام جميعها بالالتزام بطرح المشاكل بصورة واقعية رغم تنوع المعالجات السينمائية ، وتعدد أساليب الاخراج . لكن هذه السمة ـ الواقعية ـ ربما بمزيد من الجهد والمثابرة والعمل الخلاق يصبحان تخلق لنا سينما تتميز بواقعية محددة الملامحوالقسمات تقضي على التشوهات التي رسخها السينما التجارية في تصورات الجمهور .

لعل استجابة الجمهور في صالة العرض ، عند مشاهدة واقعة أو مشكلة ، من مشاكل البسطاء . لعل ذلك كان خير دليل على ما يطلبه ويستجيب له جمهور اليوم . وان حركة السينما في العراق تسير في اتجاه ما يحتاجه ذلك الجمهور المتعطش لرؤية فن سينمائي يعبر عن قضاياه بحس صادق وامين .

وفي ختام محاولتنا السريعة هذه لرصد بعض من نتائج متابعتنا للافلام الدرامية ، التي عرضت في المهرجان ، فاننا نود ان نسرد بعضا من ملاحظات تفجرت من الفكرة المحورية ، التي قام عليها هذا المهرجان الثالث ، والتى تلخصت في شعاره (من اجل سينما عربية . من اجل فن سينمائي رفيع) هذه الملاحظات نوردها بهدف تخطيها في انتاج الافلام القادمة خشية تعميمها في حركة السينما العراقية الشابة ..

فقد لاحظنا النمطية في طرح ، وتصوير الشخصيات حيث هناك دائما : الممثل الشرير ، والممثل الخير ، وتعميم ذلك التخصيص على ادوار هذا او ذاك ، في الافلام المختلفة . وهذا يناقض مفهوم السينما الملتزمة ، بل هو قانون سائد في السينما التجارية مثلما رايناها صنعت من « فريد شوقي » ، و « محمود المليجي » في فترة معينة

ظهور النجم ، وسيطرته على اداء بطولة معظم الافلام . الامر الذي يجعل الجمهور شاهد الممثل لا الممثل الذي يؤدي دورا معينا . وشخصية ممتلئة بالحياة والحركة وهذا معيار السينما التجارية أيضا التي تعتمد على الشباك كهدف نهائي لها .

معظم الافلام التي عرضت تكتفى بسرد الحكاية . دون ان تسعى لخلق ابعاد آفاق تتعدى مشاهد الفيلم بحيث يخرج المتفرج محاصرا بتكوين الفيلم الداخلي دون ان يعطي فرصة لتفسير رمزي . من مجمل مشاهداته .

محاولة اقحام المشاهد الميلودرامية . الجنس . والاستعراض السياحي . دون اخضاع تلك الاساليب لرؤية فنية شاملة تستهدف فكرة محددة يحاول تجسيدها الفيلم والتركيز عليها بطريقة مباشرة او غير مباشرة .

اذا كانت معظم الافلام تأخذ من الشكل الدرامي محورا لها ـ اي الكشف عن الصراع ـ فانها تخلط هذا الشكل ، باشكال اخرى تسجيلية واعلامية تطغى احيانا على الشكل الاساس في الفيلم وبالتالي لا تعمقه بل تصيبه ببعض من التسطيح في المعالجة .

وفي النهاية نكرر ما قلناه سابقا ... حيث فن السينما فن مركب فضلا عن انه فن جماعى . فالاساس في نموه الخبرة المتراكمة. لذا نحن نامل في غد مشرق لحركة السينما الشابة في العراق . وربما نطمح لمزيد من تحقيق طموحات وامال الانسان العربى في مهرجاناتها المقبلة .

زينب منتصر

يحملون انتماءهم ويفاخرون به ..

ذلك شيء رائع .. فالفنان الذي يشيع اسم وطنه في بلدان العالم ، يشيع انتماءه لقضية ، لحضارة ، لانسان ، وبالتالي (وبالاساس) للثورة التي وفرت له مناخ التحرك ..

.. ذلك اعلى مستوى الفرد ، اما اذا كان العمل خاصا بمؤسسة فكم يقتضي الامر من دراسة وتنور ووعي للساحة التي يتحرك عليها النتاج المعروض ، وبالتالي فهم العلائق التاريخية والحضارية للبلد الصديق الذي نقدم له نتاجنا .. ان فهم منطقة الجذب والتخاطب والتواصل تعني فيما تعني استيعابا لخطط ، وبرمجة ، وبالتالي فهما للمهمة ..

صحيح ان الوجود بذاته هو اعلام ، ان كان يزدان بحدود دنيا من الخصوصية والخلق ..
ولان الفن رسول حضارة ، فكي يصبح فعلا نيرا غايته (او بعض غايته) : الاعلام المعاصر ، لابد له ان يتعرف ـ اولا ـ على المجتمع في جزئياته وتنوعه ، ويعبر عن هذا المجتمع ، وثانيا ، ان يتعرف على المجتمع الذي يخاطب ويؤثر فيه ..

وكي يصبح فن الرسم ـ والفن العراقي عموما ـ واعيا باستقلاليته تجاه العالم الخارجي وتجاه مقاييس الجمال التقليدية . لابد ان يصنع من الحلم مدنا للحقيقة والانتاج ..

ان هاتين الركيزتين الاساسيتين من مقومات الخلق الابداعي ضرورتان مهمتان للتعرف على تجارب العالم والتعرف بتجاربنا .. ان في الساحات الحضارية المتقدمة او ضمن كيانات الدول التي تشق طريقها الخاصة من اجل أن تزهو بحضارتها ووجودها ونتاجها الحاضر ، الى ما ينير ويضيف ويتألق ..

هذه المداخلة اسوقها كي انفذ منها الى اشكال واجهته وساعمم منه وعبره تجربة خارجية تعرفت عليها ضمن المهمة الرسمية التي انتدبتني لها وزارة الثقافة والفنون مؤخرا الى لهند .

*** معرض الفنون الشعبية :**

في ((**قاعة تريفيني للفن**)) بنيودلهي ، وضمن خطة التعاون الثقافي والفني بين العراق والهند ، نظمت دائرة الثقافة في الحكومة الهندية معرضا للفنون الشعبية العراقية من موجودات معهد الفنون والصناعات الشعبية التابع لوزارة الثقافة ولفنون . وضم المعرض (٩٣) عملا فنيا يدويا .. كان ابرزها واكثرها خصوصية السجاد اليدوي الذي استوعب اعمال فنانينا القدامى ،وحرفيينا الفطريين ، الى جانب اعمال الخزف والنحت على الخشب والمعادن والازياء . وقد افتتح المعرض وزير التربية الهندي .

اكد دليل المعرض في مقدمته على ما للفنون الشعبية في العراق من عمق تاريخي وتجربة اصيلة ، تمثل عراقة تراثنا ..

وكان الاصدقاء الهنود مجاملين .. ، اذ ان المعرض ، قياسا الى ما تتميز به الصناعات والفنون الشعبية الهندية من تنوع وغنى ودقة صنعة وجمال وتفرد ، معرضا باهتا للاسف ففي نيودلهي وحدها ثمة مجمع يضم مبان متجاورة ، كل مبنى يحتوي على خمسة طوابق تختص بمعروضات ولاية من الولايات الهندية .. ثمانية عشر مبنى للصناعات والفنون الشعبية ، كل معرض منها هو بالمقياس التجاري والفني سوقا كبيرا يبدأ بالاقمشة وينتهي بالتماثيل والمصوغات والنحت على الخشب والمعادن والعاج والجلود والانسجة ..
وكل معرض يمثل ولاية من الولايات بدءا من ولاية كشميروانتهاء بولاية كيراه ..

ومن المعروف ان الصناعات الفولكلورية الهندية عريقة في اصالتها وشخصيتها الوطنية وتقنيتها العالية..

وازاء ذلك كان لابد للجانب العراقي ان يفكر طويلا قبل ان يجازف بأرسال اعمال بدائية ومرتجلة في اغلبها .. وتفتقر الى الكثير من التوازن والتجانس مع بعضها كيما تعطي الصورة الدقيقة والحقيقة لفنوننا الشعبية..

وكان من الممكن الا يعتمد معهد الفنون والصناعات الشعبية على عمل تلامذته و « اسطواته » وحدهم ، بل ان يعزز تعاونه مع « المركز الفولكلوري العراقي » لانتخاب مجموعة معروضات مدروسة ومتقنة وتضاهي ما في الهند من تنوع وغنى .. خاصة وان فنانا مثل الاستاذ عطا صبري هو المدير لهذا المعهد ، وهو فنان له من سعة الاطلاع على البلدان والفنون ما يؤهله لمعرفة ما في الهند من امكانيات متقدمة على هذا الصعيد ، مما يجعله امام واجب الاختيار الدقيق واكثر لاعمال المعرض ..

انه من المؤسف ان تذهب الجهود المبذولة في « تجميع » اعمال المعرض والمبالغ المصروفة على نقله الى الهند ، سدى .. ليس في حضورها الاعتيادي ، بل في حضورها المؤثر كطموح وهدف .. والا ما معنى ان « نحمل » كل هذه الصناديق المعبأة بمواد تترك اعلاما ناقصا ، ان لم نقل تركت « اعلاما » عكسيا ، ..

فقد اكتفى اغلب مشاهدي المعرض بهز رؤوسهم وبابتسامات تشجيعية !

ومن بين قرابة العشرين معرضا ومتحفا للفنون المختلفة ، زرتها خلال فترة ايفادي الى الهند ، لم ار مثل ذلك الفراغ الذي احاط بمعرضنا العراقي ، للاسف .. جمهورا ، ونوعا فنيا ..

ان المعرض لم يكن يمثل الا الحد الادنى من « مقدمة » الدليل الذي طبعه الاصدقاء الهنود والذي اشار بوضوح واعتزاز الى « غنى الفولكلور العراقي »..

*** المحترفات (مدن الفنانين) :**

في السنوات الاولى من عمر الثورة .. وبعد نجاح مهرجان الواسطي الذي نظمته وزارة الثقافة والاعلام آنذاك .. طرحت فكرة انشاء مدينة الفن (أو محترفات الفنانين) على أن تكون في منتزه الزوراء ، وأن يكون تمثال الواسطي بداية تأسيسية لموقع المدينة .. ومن جملة ما احاط بتلك الفكرة من شروح وتفاصيل ، ان المدينة ستضم محترفات (مشاغل او ستوديوهات) للفنانين العراقيين والعرب والاصدقاء تدعمها الدولة بالمواد الاولية ، وتوفر لها احتياجاتها ، شريطة ان يقام في نهاية كل موسم معرض لاعمال الفنانين وتحتفظ الدولة بعمل واحد من اعمال كل فنان (على ان يكون نسخة أصلية) ، وللفنانين حق بيع نتاجهم بالسعر الذي يرتأون ..

ومرت الاعوام ، وبات ذلك الحلم مطلبا يجاهر بطرحه بعض الفنانين بين الحين والاخر .. لكنه ظل حلما لحد الآن ..

في الهند .. التقيت ـ ضمن جلسات المفاوضات ـ برئيس اكاديمية الفنون للرسم والتصوير الدكتور برثالوني ريتشارد ـ وهو رسام وناقد ـ (والاكاديمية هناك ليست مدرسة تعليمية لتخريج طلاب الفنون كما هو حاصل عندنا ، بل هي هيئة علمية متقدمة يحمل كل عضو فيها لقب : عضو الاكاديمية .. ، وهي تابعة لمجلس اعلى للفنون والآداب والعلوم) ..

ومركز الفنون يسمى « اكاديمية لاليت كالا » ..

هذه الاكاديمية تشرف على العديد من المتاحف والمعارض والمشاغل والمحترفات ولها مؤسسات طباعية وانتاجية وتصدر عنها سلسلة من الكتب عن الفنانين البارزين ، وتطبع الاعمال الفنية (القديمة ـ المنمنمات ـ أو الحديثة) بنسخ شعبية . ضمن ما ندعوه «باشتراكية الثقافة والفنون »

وهذه الكتب والاعمال المطبوعة لها مراكز بيع ومعارض فنية للبيع المباشر ، ويتم اختيار هذه الاعمال من قبل لجنتين من اعضاء الاكاديمية التي تضم نقادا وفنانين ومؤرخي فن واختصاصيين آخرين ، احداهما خاصة بالاعمال الفنية التراثية والقديمة (المنمنمات .. الخ) والاخرى مختصة باختيار الاعمال الحديثة ..

وتطبع هذه الاكاديمية خمسة الآف نسخة من كل كتاب أو لوحة .. بحيث تباع النسخة الواحدة من هذه اللوحات بسعر زهيد (من ٥ الى سبع روبيات اي قرابة المائتين الى الثلاثمائة فلس في أحسن الاحوال ..) ولهذه الاكاديمية مشاغل في نيودلهي (في منطقة اسمها گاري تبعد قرابة العشرة كيلومترات عن مركز العاصمة). واخرى في كشمير ومدراس وپديال .. وتحاول الاكاديمية تعميم هذه المحترفات على الولايات الهندية الاخرى .. بحيث يكون في كل ولاية « مدينة فنانين » ..

والمبنى الذي زرناه في (گاري) يشكل مدينة صغيرة تقع وسط حديقة واسعة يتكون المبنى من ثمانية مشاغل وعمارتين صغيرتين .. كل مشغل من هذه المشاغل بطابقين وساحة وسطية تربطه بالمشغل الاخر ..

التقينا هناك بعدد من كبار الفنانين الهنود المحترفين، في النحت والرسم ، والكرافيك والسيراميك ..

تقوم الاكاديمية بتزويد الفنانين بكل ما يحتاجون من مواد اولية ، ويستأجر الفنانون هذه المشاغل مقابل مبلغ دينارين شهريا ! .. من حقهم ان يعملوا نسخا انتاجية للبيع على النسخ الاصلية من اعمالهم وبالحجوم التي يرونها مناسبة .. شريطة ان تبقى النسخة الاصلية ضمن موجودات الاكاديمية كملكية خاصة بها تحمل اسم الفنان وتاريخ الانتاج ..

اما المبيعات فهي من حق الفنانين وبالاسعار التي يرتأون .

من هاتين التجربتين نخلص الى ان الجهود الرامية الى تعزيز النهضة الفنية بقيم جديدة ، وتعميق الاتجاه

نحو خلق مدرسة عراقية وطنية ذات سمات قومية في الفن ، تجعل من العمل الفـردي ، مهما كانـت قيمته متقدمة ، محدود الاثر والتاثير ، ان لم يقترن بانتـاج جماعي مشترك يخضع للتخطيط والدراسة والتوجيه المركزي ، والدعم المشروط بنوعية الانتاج ..

فاذا كانت السنوات الماضية قد عززت اتجاهات الفنانين كافراد .. في نبوغهم الخاص وتفرد اساليب بعضهم .. فهي (خاصة السنوات الاخيرة من عمر الثورة) قد اعطتهم مفاتيح توجه عام ضمن خصائص الوضع العربي ومجريات الساحة النضالية ، وبالذات ما يتعلق بالقضية المركزية : فلسطين .. ولان شرط بقاء مناخ الفن مشبعا بالحرية والديمقراطية ، هـو شـرط ازلي .. يؤمن به الثوريون في كل الازمنة والاماكن ، الا ان تنظيم العلاقة بين الفنان والثورة ، باتت مسألة ملحة واساسية ، ليس عبر الدعم المادي وحده ، او التكليف المباشر ، او المقاولات ، بـل واساسـا عبـر (وحـدة انتاجية) تشرف على اعمالهم وتدفعهـا نحو خلاصـات وخصوصيات مقرونـة ومشروطـة بالسمات الوطنية والقومية .. كي يتوفر العراق على تنظيـم المعارض في الخارج بكفاءات متقدمة ، وبالاساس كي يتوفر على تنظيم حياة وعمل وانتاج الفنانين في الداخل بمواصفات ابداعية ، واستثمارات على صعيدي المحصلة الانتاجية ومردودها المالي ، والمحصلة الاعلامية والثقافية ومردودها الحضاري في التوعية والتذوق .

وليس كثيرا على عراق الثـورة ، الـذي اعطى للفنانين ما اعطى من مكاسب ورفاه وامتيازات ، ان يعطى شكلا جديدا من العلاقة الانتاجية تنتظم ، كجـزء من مشروع ، بالمحترفات الحرة .. في مدينة الفن .. التي ستتحول مع الزمن الى ورشة كبرى لا تضم فناني القطر وحدهم ، بل الفنانين العرب والاصدقاء الاجانب ، وبذلك تخلق قاعدة راسخة للتعاون الفني والثقافي والحضاري على مستوى الافراد ، وعلى مستوى الانتاج والعروض والتواصلات الدولية .. وتتحول ، بذلك ، مدن الحلم الى مدن للحقيقة والانتاج الابداعي .

ان شعور الفنان بحماية الدولة له ولجهده ولفنه عبر محترف مفتوح الدعم ووقت العمل وجنب محترفات اخرى لزملاء اخرين من الفنانين لا يقيم ـ فقط ـ وحدة الخلق الابداعي النفسية والتعاونية والانتاجية ، حسب، بل ويساعد على اقامة وتاسيس وحدة المنهج المشترك الذي يميز فننا العراقي ، ان هو تطور ضمن الاتجـاه السليم والبحث المكابد والمناقشـات الواعية ، والفكـر الموحد ، مع حرية الابداع والتناول والاساليب .

وبالتالي فان الحوار الفني والابداعي المفتوح بين الفنانين المتجاورين في العمل لمشـترك والهموم ، وبـين الفنانين الضيوف من الاشقاء العرب والاصدقاء الاجانب سيجعل لهذه التجربة بعدا مؤهلا لتاسيس ما ادعوه بـ « ملتقى بغداد » للفن التشكيلي يمكن ان يكـون دائـم المواسم ومتواصل الاوقات ، غير ان تظاهرته الختامية التي تنجم عن الحصيلة الانتاجيـة القابلـة للعـرض الجماعي ، يمكن ان تحدد بوقت كان يكون سنويا او كل سنتين .. الخ .. لا على غرار « البيناله » او « الترينالة » بل كنوع خاص ومتميز ببغداد . وبطبيعة التجربة .. بحيث يشكل « الملتقى » اضافة خاصة للتجارب العالمية في الفنون التشكيلية ..

من ثم .. بالامكان اعتماد نتاج الملتقى بمثابة معرض متجول ليس في داخل القطر والوطن العربي حسب ، بل وفي العواصم التي كان لها ممثل او اكثر من الفنانين الاصدقاء في « ملتقى بغداد » .. وبذلك نسهم ، عبر الفن التشكيلي ، بنمط متقدم من الاعلام المعاصر يحقق لنا مكاسب نفسية وتعاطفية مع شعوب وأمم عديـدة باضعاف الجهد السياسي الذي يعطي مردودا ايجابيا حول هذه المسألة او تلك ..

خاصة وبامكان « الملتقى » ان يحدد « شعارا » لكل دورة من دوراته يتفق عليه من قبل لجنة عليا تشرف على الملتقى ومحترف الفنانين (اي مدينة الفن) ...

وكلما اغنينا تجارب فنانينا بنمط من التاهيـل المعاصر ورفد ايام الفنانين بالجديـد المستقر ايجابيا ، نلغي حالة « الرضا بالنفس » و « الركود » و « التعالـم المتعالي » التي وصل لها بعض فنانينا للاسـف وظلوا متغمرين في « هالتها » ..

ان بناء مدن الانتاج لا تتم الا عبر جدية كاملة لنقل الاحلام الى واقع متجدد ومتحد .. *

محمـد الجزائري

غرين : رواية جديدة
مسرح السبعينات في انجلتره

رواية جديدة لجراهام غرين
بقلم الان روس

تدور رواية جراهام جريـن الجديدة (العامل الانساني) في انجلترا ولكن الموطن الروحي لابطالها جنوب افريقيا . بطلها ضابط مخابرات بريطاني ، يجند فتاة سوداء كعميلة في جوها نسيرج . ثم يقع في حبها ويتزوجها ، رغم انها حامل من مواطن من جنوب افريقيا . يساعده رجل شيوعي في اخراج زوجته والطفل من جنوب افريقيا . وكرد للجميل يوافـق ان يعمل كعميل مزدوج ويقصر ذلك على الشؤون الافريقية . وحين يحاول **كاسل** ان يتوقف عن دور العميل المزدوج يكتشف انه لايستطيع . يكتشف **كاسل** ان رسائله تستعمل بطريقـة مختلفة عن تصوره ، وان حدود خيانته امتدت ابعد مما كان يقدر . ولكن كاسل يبرر ذلك بقول ـ يوجهه لزوجته :

« لماذا انت قلقلة الى هذا الحد ! لااحد يستطيع القول انك كنت مخطئة لعرفانك بالجميل . وانا مقر بالجميل ايضا . والاقرار بالجميل شيء طيب ... اذا لم يتعد الحد . »

يحاول **جرين** في هذه الرواية ان يناقش مسألة الولاء ، وعندما تقول أم كاسل لزوجته : « انه خائن لبلاده » تجيب الزوجة ساره :

« اوه ، وطنه ... قال مرة انني انا وطنه . »

وينتهي كاسل الى موسكو . ويسأل شخصا بريطانيا يعيش هنالك هل هو سعيد ، فيجيب :

« ـ اجل ، انني سعيد . السعادة تبدو لي دائما متعلقة بالاشخاص لا بالمكان . لي صديق رائع هنا . »

يقول كاسل لنفسه : ماالذي يجعل بعضنا « عاجز عن حب النجاح او القوة والجمال الرائع ! لاننا نشعر اننا لا نستحقها . ونشعر اننا منسجمون مع الفشل ! لم يقتنع ان هذا هو السبب . ربما كان الواحد منا يريد ان يصل الى التوازن الصحيح ، الذي وصل اليه المسيح ، تلك الشخصية الاسطورية التي احب ان يؤمن بها ... لم يكن مؤلما ، كما لم يكن كذلك وقوعه في حب ساره التي كانت حاملا من رجل آخر انه هنا ليضبط التوازن . هذا كل ما هنالك . »

ان رواية (العامل الانساني تعكس او على الاصح توضح عبـارة كونراد التي يقول فيها :

«كل ما اعرفه ان كل من يقيم علاقة فهو خاسر. ان جرثومة الفساد قد دخلت روحه . »

والتي يضعها في مقدمة الكتاب . ان كاسل يتصرف من منطلـق عرفانه بجميل الحب باسلوب سخيف تماما ، ومع انه ظاهريا يخسر كل شيء ، لكنه لايفقد نفسه روحيا لان دوافعه دائما نقيـة .

تعليق : ان اعتراضنا على تفسير الان روس لرواية جراهام ياتي من جانبين : الاول ، يتصل بمفهومه الجمالي حيث رأى ان الرواية هي توضيح لراي فورستر وكونراد . وشيء كهذا لا يمكن ان يخلق فنا . بل الواضح ان المؤلف رأى في عبارة كونراد مايتفق مع رأيه فاوردها في المقدمة . نقول ذلك بناء على فهمنا للفن اذ هو تعبير عن تجربة وعن رؤية وليس توضيحا لفكرة . وجراهام جرين قد عمل في الاجهزة البوليسية البريطانية لفترة من حياته ، وعاش في افريقيا فترة بهذه الصفة ، فهو اذن ملم بالموضوع الذي يكتب عنه .

الثاني ، فكرة الولاء التي اثارها روس ، وطرح المسألة وكأنها صراع حقيقي بين ولائين حقيقيين ، كل واحد منهما له طابع مطلق وعلينا قبل ان نقبل مقولة كهذه ان نفحص طابع الولاء الذي يحمله رجل المخابرات البريطاني لدولته ، والولاء للوطن كما يطرحه جراهام جرين في اعمال سابقة مثل (امريكي هادىء) (رجلنا في هافانا) (الكوميديون)

ان روس يوحد بين الولاء للدولة والولاء للوطن . في حين ان جرين يقدم رؤية تجعل الرجل البريطاني في (امريكي هادىء) يرى ان ولاءه لبلده يفرض عليه ان يقف ضـــد حكومته وضد الحكومة الامريكية ويتعاون مع ثوار فيتنام . انا اعلم ان هذا تبسيط شديد للرواية ، ولكن هذا هو جوهرها في الحقيقة . وفي رواية (الكوميديون) يصبح الولاء للبلاد متجسدا في محاربة ديكتاتورها يتي ... ويكفي ان تتذكر ان المعاناه التي عاشها بطل « رجلنا في هافانا » عندما ابلغ عن رجل لاوجود له اسمه سميث فقتلت المخابرات البريطانية عددا

من الاشخاص يحملون اسم سميث في نفس الليلة .

يضاف الى هذا عاملان . الاول نقاء كاسل ، والثاني انه يقوم بتنفيذ اعمال المخابرات البريطانية في افريقيا . لقد ارتبط كاسل بافريقيا . تزوج فتاة سوداء وقال لها : انت وطني . وهو كان يحلم بأن يقوده نهر مختف تحت الارض « الى عمق القاره السوداء حيث كان يحلم ان يجد وطنا دائما في مدينة يمكن ان تقبله كمواطن ... » .

ان ماسماه روس بولاء كاسل لبلاده هو ولاء مجزأ ومتناقض حتى في دلالة معنى كلمة الوطن . الان تتحدث عنها ، كما يتحدث عنها روس ككلية منسجمة ومطلقة اما ساره فتقول :

« اوه ، بلاده .. لقد قال مره لي انني انا بلاده . »

ان مثل هذا الولاء لدولة استعمارية قد اصبح مطروحا للنقاش ويكفي ان نتذكر موقف الشعب الامريكي من حرب فيتنام . لقد طرح الشباب الامريكي مفهوما جديدا للولاء للوطن عندما احرقوا بطاقات تجنيدهم .

فهل نستغرب ان يضع جراهام جرين مثل هـذا الولاء المفتت والمتناقض في مقابل الولاء للانسان ؟

المسرح ـ بقلم : كولـن لدلـو :

منذ ان افتتحت شركة مسرح شكسبير الملكي مسرحها الجديد في لندن ، الكوفنت جاردن ، في تموز عام ١٩٧٧ ، قام بعرض العديد من المسرحيات الجديدة ، بعضها لمؤلفين معروفين واخرى لمؤلفين ذوي شهرة محدودة . اول مسرحية عرضت كانت بعنوان « ذلك الخير الذي كان بيننا » من تأليف هوارد بيكر . والاحداث تدور في بريطانيا وقد اصبحت بلدا فاسدا يحكمها حزب العمال الذي اخذ يستعمل الجيش للسيطرة على الاضطرابات وفضها والمسرحية تدور حول مؤامرة يسارية داخل الجيش تهدف الى قلب الحكومة . وحول الاجراءات التي اتخذت لسحقها . وتقوم وزيرة الداخلية بتأثير رئيس القسم الخاص (دائرة الامن السياسي) بأجراءات صارمة للمحافظة على (المجتمع الحر) الذي تؤمن به ولا زالة كل مايهدد الدولة . وانتشرت اساليب التجسس والملاحقة التي ادت بدورها الى الاعتقالات التعسفية ، والى التحقيقات المضيقة حتى تضمن ادانة المتهمين . واخر شيء تقوم به وزيرة الداخلية في نهاية المسرحية ان توافق على قتل جاسوس حكومي تافه القيمة وبأمكانه ان يسبب بعض المتاعب .

ورغم ان الاحداث يفترض انهاتدور في مكان متخيل ولكنها تحمل الكثير من ملامح الواقع ، مثل استعمال الجيش لفض اضراب شرطة المطافىء . وغير ذلك من المقارنات التي يمكن اجراؤها بين احداث المسرحية والواقع البريطاني .

ان هذه لمسرحية توجه الانتباه الى علامات الانهيار في بريطانيا وتدعو الناس محاولةجذبهم من سلبيتهم ولاابالیتهم البريطانية تجاه الاحداث السياسية . انها مسرحية تدعو الناس الى الفعل ، تخاطب الجمهور طالبة اليه الا يكتفي بالجلوس ومراقبة الوحشية الانسانية والعذاب اللذين بدءا يعلنان عن نفسهما .

والسرحية تعبر بصراحة عن موقف سياسي حين تحذر من انهيار الوضع في بريطانيا والحاجة الى استعمال العنف للمحافظة على دولة تنهار .

اما مسرحية اللفة فتدور احداثها في الصين ، وتشبه حكايات بريخت ذات الطابع الاخلاقي . المسرحية تحكي حكاية وانج حيث نجده طفلا لقيطا في اول مشهد . يعثر عليه مراكبي طيب ويأخذه معه الى البيت ويتبناه ويرهق نفسه في تربيته حتى ان زوجته لم تكن تجد الطعام احيانا. وعندما بلغ وانج سن الرابعة عشر باع نفسه للاقطاعي كثمن لانقاذ عائلته من الفيضان السنوي المدبر من قبل أزلام الاقطاعي وفي نفس اليوم الذي كان وانج سوف يخرج فيه من خدمة الاقطاعي يكتشف طفلا لقيطا . ويقول له سيده باشو ، وهو احد قضاة الاقطاعي انه على استعداد لتربية الطفل اللقيط اذا عاد وانج لخدمته . ونرى وانج متحيرا بين رغبته في ان يكون حرا وبين طبيعته الخيرة التي تدعوه لفعل الخير . ويميل المشـاهد الى تأكيد نوايا وانـج الطيبة ، مثلما فعلنا بالنسبة للمراكبي الذي اكتشف وانج ورباه ولكن المؤلف ادوارد بوند يلقي بمشاعرنا الخيرة في وجوهنا ـ يفعل ذلك بشكل عملي عندما يقذف وانج اللفة التي تحتوي على اللقيط على الجمهور . لقد واجه وانج المشكلة انه حتى لو انقذ هذا الطفل فان الكثير من الاباء سوف يتخلون عن اطفالهم لانهم لا يستطيعون اطعامهم ، ولهذا فان مشكلة اللقطاء لاحل لها . ان وانج يرفض الاحسان لانه وحده لايكفي ، وعليه ان يبحث عن حل للمشكلة على مستوى اكثر جذرية .

يتصل وانج بمجموعة من صغار اللصوص ويحكي لهم عن اللص الاكبر ، الاقطاعي ، الذي يتسبب في فقر الشعب لانه يرفض ان يبني تحصينات ضد الفيضان السنوي . وكلما حدث الفيضان فان الفقراء يتجهون الى الاراضي المرتفعة حيث يعيش الاقطاعي ، ويدفعون ثمن سكناهم هناك .

يتولى وانج قيادة هذه المجموعة من صغار اللصوص ويستعمل مسروقاتهم في شراء البنادق لتسليح الفقراء ضد الاقطاعي . وعندما يتحقق الاقطاعي من تزايد قوة المعارضة يحزم امتعته ويغادر المنطقة ، وتحدث بعدها ثورة مسلحة تقضي على سلطان الاقطاعي . وتنتهي المسرحية بوانج والشعب وهم يقيمون التحصينات ضد الفيضان .

ان مسرحية (اللفة) تدعو بصراحة الى الثورة . ان اعمال الخير الفردية لا تكفي لحل مشاكل العالم ما دام الظلم والاستغلال قائمين انها رسالة حاسمة وجادة تتخلل رواية ذات كثافة ولها طابـع الاصرار .

المسرحية الثالثة مسرحية اخف ذات طابع ساخر وهي مسرحية (الارصدة المجمدة) من تأليف باري كيفي . وهي تعالج نفس الخلفية التي تعالجها مسرحية (اللفة) اذ تحاول الاجابة عن سؤال : من هم اللصوص والمجرمون الحقيقيون ؟

تبدأ المسرحية بفتى في السابعة عشرة من عمره يقتل حارسا دون تعمد . يذعر فيهرب ويقابل وهو هارب اخته ، وامه المريضة في المستشفى ، وزوج اخته ، وهو لص مساكن ، ربة بيت ثرية ، نائب عمالي ؛ وزير عمالي وزوجته وقد أقاما حفلة عشاء لبعض اصدقائهما

ومن خلال وضع هذه الشخصيات بجوار بعضها ، ولكونها من طبقات اجتماعية مختلفة ، تحاول المسرحية ان تؤكد فكرة وجود عدم المساواة من الناحية المادية التي مازال قائمة في بريطانيا ، تواجد « امتين » في بريطانيا رغم كل ماقيل عن اعادة توزيع الثروة . وتتأكد هذه الفكرة من خلال كون الاحداث تتم في فترة عيد الميلاد . فنرى احسان الاغنياء للفقراء الذي يتجسد بشكل خاص في زوجة الوزير ويبدو الاحسان هنا كبديل غير مجد لحل مشاكل الفقر .

بعد ان يقدم الوزير وزوجته عشاء ميلاد أقل من العادي للفتى واصحابه يغادرهما الوزير وزوجته الى جزر الهند الغربية في زيارة يسمونها نفاقا « جولة للبحث عن الحقائق » في حين تجلس اخت الفتى في بيتها وتحلم بالذهاب الى (تنيرابق) وتأسيس بيت لها هناك بالنقود التي يحصل عليها زوجها من سرقاته .

ان ماتريد تقوله المسرحية ان الثروة والراحة لايمكن الحصول عليها دون افعال فاسده وشريرة ؟ ولكن في حين تكون جرائم الفقر غير قانونية فان جرائم الاغنياء تتم في اطار القانون !

ولاتدعو هذه المسرحية الى فعل محدد ، بل تدعو الجمهور ليخرج بالنتائج المناسبة .

وفي مسرحية (صبيان المصنع) بقلم جيمس روبسون نجد انفسنا امام احد المصانع حيث نجد اربعة يديرون بعض ماكناته . نراهم ضجرين من عملهم الذي لايحتاج الى تركيز كبير فهم يمضون معظم وقتهم ينشدون اغاني كرة القدم ، يتعاركون مع رئيسهم في العمـل ومع العمال الكبار في السن ، ومع بعضهم البعض ، يضايقون اصغرهم

بسبب عدم خبرته بشئون الجنس ، يعاكسون العاملات فيمكاتب المصنع اكبرهم سنا ، ناذر ، يتحدث عن مغادرته للمصنع والبحث عن عمل اخر . ولكنه يقول هذا منذ سنين دون ان يفعل شيئا .

نعلم ان احدى الفتيات ، ايفي ، قلب المصنع النابض قد ضربها احدهم على رأسها واغتصبها وهي في طريقها من المصنع الى البيت ويبدأ التحقيق ، ولكن نظرا لان ايفي لاتود ان تمضي في التحقيق فان الفاعل يظل مجهولا . كل مانعلمه عنه انه ضرب ايفي بقضيب حديد من المصنع على رأسها وان هذا القضيب كان ملفوفا بنسخة من مجلة (بلاي بوي) ما نخرج به ان واحدا من هؤلاء العمال الذين نراهم على المسرح ، هو الذي فعل ذلك . ومعنى هذا ان العنف الجنسي هو نتاج جو عمالي محبط وضاغط .

ان الكبت والتقييد كلمتان تستعملان كثيرا في هذه المسرحية بواسطة الشخصيات المسرحية .

هذه المسرحية مكتوبة بذكاء واقتصاد ، وهي تكتفي بالمراقبة والكتابة ولاتلجأ الى الوعظ . ولكنها تصور بشكل فعال انعدام وجود الشروط الانسانية في العمل الالي في ظل نظام رأسمالي ممكن .

هذه المسرحيات الاربع التي عرضها مسرح (ويرهاوس) في (الكوفنت جاردن) لاول مرة كلها تدور حول النظام الاجتماعي . وكلها بشكل ما ، ذات طابع سياسي . ان هذا الاهتمام بالشئون السياسية والاجتماعية يعكس مصالح واهتمامات مسرح شكسبير الملكي حاليا مع اهتمام عام بمايقدمه المسرح هذا

ان التركيز على القضايا الاجتماعية اصبح احدى سمات المسرح البريطاني المعاصر ، وقد اضفى هذا التركيز حيوية على المسرح ، كما اخذ ـ المسرح ـ يلعب دورا اجتماعيا ملموسا في وقت اخذت فيه الفنون الاخرى تواجه الصعوبات في تحديد دورها الاجتماعي .لم يقدم المسرح البريطاني في العقدين الاخرين تجديدات جذرية في الشكل ولم يساهم في اثراء فهم المسرح كوسيلة فنية ولكنه ، في الوقت ذاته حافظ على التزامه الاجتماعي ، يطرح المسائل الملحة للنقاش على نطاق واسع : وهو بهذا يقوم بدور مشابه للدور الذي كانت تلعبه الرواية في القرن التاسع عشر .

وعلى عكس روايات القرن التاسع عشر ، فان معظم المسرحيات الحديثة التي تعالج المشكلات الاجتماعية ، وخاصة تلك المكتوبة في السبعينات ، تواجه المشكلات المطروحة بصراحة ترفض اسقاطها على هذا الفرد او ذاك ثم ايجاد حل على المستوى الفردي ، كما كانت تفعل رواية القرن التاسع عشر . فاذا قارنا الفتى القاتل في مسرحية (الارصدة المجمدة) باوليفرتوست (بطل رواية ديكنز التي تحمل نفس الاسم) فان الاول لم يعثر فجأة على ثروة استطاعت ان تحل كل اشكالاته، كذلك ناذر في (صبيان المصنع) فانه محروم حتى من حنان الحياة الزوجية في حين ان ذلك متاح لكل ابطال ديكنز حتى لجيمس بورتر في (انظر الينا في غضب) (١) . ان مسرحية (الملفة) وحدها هي التي تقدم حلا للمشكلة المطروحة . ولكن جعل الاحداث تدور في الصين في زمن غير محدد وليس في بريطانيا امر له دلالة .اما المسرحيات الثلاثة الاخرى فتنتهي دون ان تضع حلا يمكن الوصول اليه عبر الوضع الحالي في بريطانيا . ان مسرحية (الارصدة المجمدة) ومسرحية (ذلك الخير الذي كان بيننا) تصوران ساسة عماليين ذوي سلوك مريب .

حين تطرح هذه المسرحيات بعض القضايا الاجتماعية التي تحتاج الى حل .وحين يكون هذا الحل غير متيسر في الظرف الحالي فان الثورة تصبح هي الحل الوحيد .

ولكن التناقض الاساسي الذي نلمسه في هذه المسرحيات هو التناقض بين همها الاجتماعي وبين مستواها الفني الضعيف . ان الافكار التي تحملها تعبر عنها هذه المسرحيات بلغة تفتقد الصدق الى حدما ولهذا تبدو رؤيتها الاجتماعية قاصره .

ان هذه المسرحيات تعطينا صورةعن بؤس العالم ،ولكنها بشكل ما لاتدفعنا للعمل على تغييره .

* * *

اما بيترشو فيقدم لنا في مجلة (كومنتري) صورة اخرى للمسرح البريطاني الحديث تحت عنوان (المسرح : يقدم لنا انهيار بريطانيا) حيث يرى ان التيار اليساري في المسرح البريطاني هو في مضمونه الحقيقي رثاء للامبراطورية وحنين اليها ، ويرى ان الاساليب الجديدة التي يتبعها المسرح هناك :« أصبحت معادلة المسرح البريطاني الناجح فيما يبدو ، هي الجمع بين المسرحيات المتواضعة والتمثيل الرائع ثم تكتشف بعد قليل ان هذا الحكم لاينصرف الى المسرح ، بل الى اتجاه نشأ في اواخر الستينات يستعمل المسرح كوسيلة للتعليم مثل القراءات الشعرية . وعرض تاريخ حياة الشخصيات العامة في التاريخ بشكل شبه مسرحي ـ او قراءة كتاب الخ ... ولكن حين يتحدث عن المسرح ينسى المقدمة التي وضعها فيقول عن كتاب اليسار في المسرح : « لقد اصبح لهم وضع محدد وواضح للغاية في الحياة الثقافية كمناصرين للاضرابات . والسجن والعالم الثالث ...... انهم يشبهون اجتماعات الاحتجاج التي تعقد في لندن هذه الايام والتي تركز على المظالم التي تقع بعيدا عن بلادهم ـ الكبت فيأثيوبيا ، المساعدات الطبية لضحايا الحرب في زيمبابوي وناميبيا ، التضامن مع اضراب عمال المعادن في تركيا ـ ان مسرح اليسار لايفعل الا القليل ـ اما اهتمامه الاساسي فهو الشفقة على المظلومين . »

وبعد السخرية من هذه الاهتمامات، التي تبدو للكاتب مضحكة يفاجئنا بان كل المسرحيات التي يتحدث عنها تدور في بريطانيا وتتحدث عنها . يعرض لنا مسرحيتين ، ثم ينتقل الى الحديث عن مسرحية جوليان ميتشل (نصف حياة) . والمسرحيات الثلاث تتحدث عن بريطانيا وعن مشاكل بريطانيا .

وسوف نعرض هنا موجز المسرحية (نصف حياة) ثم سنشرح كيف ان الكاتب قد قلب مضمونها رأسا على عقب . وقد قام ببطولة هذه المسرحية الممثل البريطاني العظيم جون كلكد .

بطل المسرحية عجوز يبلغ السادسة والسبعين من عمره . وهو ثري واستاذ سابق في جامعة اوكسفورد وعالم آثار . حين يتحدث مع ضيوفه فهو صريح وجارح : و فيحديثه يزيل كل وهم عن العلم والمجتمع والمستقبل . وهو في سلوكه يدين النفاق الاجتماعي البريطاني وخاصة تلك الرؤية السطحية للمرأة ، وذلك الوهم المسيطر على العقول بان الطبقات العليا هي التي تسيطر وتسير الطبقات الدنيا.

ويعتمد البطل اعتمادا تاما على خادمه ، الذي التقى به في فترة الحرب . وخلال المسرحية نكتشف ان البطل ينتمي الى الطبقة الارستقراطية الاقل كفاءة من خدمها ، ونرى كذلك ان هذه الطبقة اخذت تفقد شارات تفوقها . ففي احد المشاهد يظهر السيد والخادم وهما يجلسان متجاورين ، باسترخاء ، بينما يعتذر السيد للخادم انه بسبب بعض الظروف اضطر ان يزيد عدد المدعوين الى العشاء .

وفي نهاية المسرحية يفاجأ المتفرج ان السيد قد اوصى باموالة كلها لخادمه وليس لجامعة اوكسفورد ، كما كان متوقعا . يعلق الكاتب على هذه المسرحية :

« اننا نلحظ هنا المتغيرات الجارية في العلاقات بين الطبقات في بريطانيا ، والحنين المستثار ، الذي يحمل حبا حقيقيا لتقاليد الماضي . »

ويمهد الكاتب لهذه النتيجة بدراسة سريعة لعلاقة السيد بالتابع في المسرح البريطاني . فيعرض لنا علاقة جون تانر بسائق سيارته في مسرحية برناردشو (الانسان والسوبرمان) . ان تانر يقول انه اصبح خادما لسائقه ، اذ يستطيع السائق ان يستغني عنه ، ولكنه هو لايستطيع الاستغناء عن السائق . « لان السائق ، خلافا لسيده ،

قد اعد نفسه للمستقبل التكنولوجي حيث حصل ثقافة تكنيكية وافية . » ولكن برناردشو كان يشعر ان المجتمع البريطاني راسخ ، بسبب حيويته المستمدة من قدرته الصناعية والعسكرية لهذا يقول جون تاثر ان بريطانيا سوف تستمر رغم اعتراضه عليها .

ان قوة بريطانيا في تلك المرحلة قد مكنت لطبقة مرفهة ان تعيش وتنقد كما تشاء . « اما في المسرح المعاصر فان تلك الثقة قد اختفت تماما اذ بدا ان بريطانيا لاتسير نحو الاحسن ، رغم كل شيء . ان منح السيد ثروته للخادم في (نصف حياة) يجسد اعترافا مليئا بالارهاق واذعانا مرهقا ايضا بالمساواة القادمة على بريطانيا . »

ثم يتحدث الكاتب عن مسرحية بريطانية كتبت في القرن الثامن عشر عنوانها (الشوفان البري) حيث يتزوج الخادم الفتاة التي كان ابن سيده يريد ان يتزوجها ، ثم تكتشف في النهاية ان الخادم من اصل نبيل .ومن هذا نرى ان نقد الارستقراطية موجه الى بعض قصوراتها ولكنه لاينسحب الى اساسها الراسخ .

ويعرض لنا بيترشو مسرحية اخرى تعكس الحنين للماضي وهي مسرحية الان بنيت (الوطن القديم) . ان بطلها يساري متطرف « متطرف الى حد ان اصبح جاسوسا روسيا وهرب من بريطانيا ليعيش في الاتحاد السوفياتي » . وتزوره هناك اخته وزوجها الذي نال لقب سير ، ويحاولان اقناعه بالعودة الى بريطانيا حيث سينال عقوبة رمزية يتلوها العفو .

يبدأ الاثنان بتحبيب بريطانيا الى الابن . فيقول الزوج انه اصبح بالامكان الان ان تتناول وجبة معقولة في لندن لان بعض المطاعم الاجنبية قد افتتحت . اما الاخت فتعلن ان الحضارة الغربية في طريقها الى الزوال ، لانها شاهدت رجلا يتبول في الشارع وتضيف ان حدائق الحيوانات قد اصبحت مكتظة بالغرباء القادمين من نفس البلاد التي جاءت منها الحيوانات .

اما الشاب فيتابع اخبار بلده بلهفة ، فيعترض على التعديلات التي تمت على الكنيسة الانجليكانية ، ويغضب لانهم اغلقوا مجموعة مقاهي ليونز لشرب الشاي .

ان مجلة (كونتري) مجلة امريكية يمينية ذات اتجاه صهيوني ولهذا لم نستغرب ان تقدم هذا المفهوم الطريف لليساري : عميل لموسكو حين يتطرف ، يهتم بشؤون العالم الثالث اكثر مما يهتم بشئون بلده ، رجعي لانه حزين لضياع الامبراطورية وكنا نود لو ان السيد شو قد نورنا بشأن اليساري الذي يختلف مع موسكو ، واليساري غير الملتزم ، هل مصيرهم العمالة ايضا ؟

اما في مقال بيترشو فاننا نلمس انه حمل المسرحيات التي عرضها مالا تحتمل . ان مسرحية (نصف حياة) تعرض لنا حياة الطبقة العليا وقد سيطر عليها النفاق ، وفقدت كفاءتها . وعند ما ادرك الشخصية الرئيسية هذا اخذ يواجه طبقته به ، كما انه اوصى بنقوده لخادمه — اي منح جوهر قدرة طبقته الى ممثل الشعب العامل . فاين الحنين للماضي الامبراطوري ؟

نعتقد ان برناردشو كان سعيدا لقوة المجتمع الرأسمالي واستمراره واحدة تشير الى هذا الحنين . فكيف خرج بهذه النتيجة ؟

فعل ذلك استنادا الى مجموعة من المغالطات . انه جعلنا نعتقد ان برنارد شوكان سعيدا لقوة المجتمع الرأسمالي واستمراره وليس هنالك دليل واحد على ذلك بل ان تفسير مسرحية (الانسان والسوبرمان) على هذا النحو يحولها الى كوميديا رخيصة .

والمغالطة الثانية انه اعتبر كل كتاب المسرح البريطانيين متضامنين مع امبراطورياتهم — مادام برناردشو كان ، في زعمه ، كذلك — .

يضاف الى هذا انه اخطأ في تفسير دلالة المسرحية حين اعتبر انها تسجل واقعا ، لاموقفا وهو ان المساواة سوف تعم بريطانيا . بينما تطرح المسرحية قضية مختلفة ، وموقفا اخر .القضية التي تطرحها المسرحية هي قضية السلطة ، ولمن تكون . والموقف انها تكون لمن يعمل وينتج وليس لطبقة طفيلية . وكون هذا مأساة فهو اسقاط من الكاتب نفسه الذي بدا تحيزه واضحا من العنوان .

بالنسبة للمسرحية الاخرى (الوطن القديم) فان التعسف يبدو اكثر وضوحا .ففي حين يبدو واضحا ان موضوع المسرحية هو الفتى اليساري الذي تحول الى جاسوس روسي ، فان كاتب المقال يركز على أخته وزوجها .

وماتقمله هذه المسرحية انها تعيد طرح هذه المسألة . ان الفتى الذي تحول الى جاسوس قد فعل ذلك بنية طيبة ، ولكن فعله خاطئا ومدانا . ان اليساري الحقيقي هو ذاك الذي يرتبط بوطنه ، بكل مافيه : الكنائس ، والشوارع والبيوت (يعلن البطل انه وقع في عشق البيوت والدكاكين في ضواحي لندن حيث كان يسلم الاسرار الحكومية الى مسئوليه في حلقة التجسس) والمقاهي وكل شيء .

ان ذلك واضح من اهتمامات الشباب بكل ما يحدث في بريطانيا ومن هذا نعلم ان انتماءه الحقيقي هولوطنه الذي وقع في عشق كل ما فيه . هذا هو انتماء اليساري الحقيقي . لماذا اذن رفض الشاب العودة مع اخته وزوجها ؟

لان الذي يحمل طلب العودة والعفو هي الطبقة العليا بتعصبها العرقي ورؤيتها الضيقة لمشكلات بريطانيا وتعصبها لتقاليدها . ان انتماء الفتى الحقيقي هو للشعب وليس لهذه الطبقة .

من هذا نستطيع ان نتبين السبب الذي جعل كاتب المقال يعرض هذه المسرحية بشكل مشوه .لقد ادعى في البداية ان اليسار البريطاني لايهتم بمشاكل وطنه ، ولا يشعر بالانتماء اليه ، فلهذا اغفل مشكلة الشاب وركز على الاخت وزوجها . كما اراد ان يؤكد مقولته الاخرى بان اليسار يحن الى ماضي الامبراطورية فصور حنين الشاب الى وطنه

بانه حنين الى الماضي . مع ان كل ما شعر به الشاب من حنين كان موجها الى لندن الحالية . لالندن القرن التاسع عشر .

* * *

هذه صورة جزئية لمسرح السبعينات وهي وان تكن غير وافية تعطينا فكرة سريعة عنه . ولعله من المفيد هنا ان نجري مقارنة بينه وبين مسرح الخمسينات .

اذكر تجربة غريبة حدثت في اوائل الستينات . لقد كنت اضع جانبا كل المسرحيات البريطانية التي كان يطلق عليها اسم مسرحيات الغاضبين . وفي احد الايام اكتشفت اني قد جمعت عددا منها لا اذكر ان كان في ثلاثة واربعة مجلدات . اشتريتها وجلست اقرأ دفعة واحدة كل ماتجمع لدي من تلك المسرحيات . وعندما انتهيت اكتشفت حقيقة مذهلة : ان كل هذه المسرحيات باستثناء اثنتين او ثلاث تعالج نفس الموقف . فهنالك شاب او فتاة في سن يتراوح بين التاسعة عشرة والخامسة والعشرين ، يقفان في مواجهة اب او ام بين سن ٤٥ و٥٠ عاما . الشاب او الفتاة ساخر عصبي ، رافض للقيم الاجتماعية ، والاب او الام يقدس القيم القديمة : قيم النجاح ، والتظاهر والصرامة ولقد كان الصراع بين الاثنين ينتهي بمأساة ولقد كان هنالك مسرحية لكاتب يهودي — كوبس — تحمل نفس الموقف ، ولكنها تصور الصراع بين الشباب اليهودي الذي يود ان يؤكد انتماءه للمجتمع البريطاني حيث يعيش وبين اشباح الاموات (الصهيونية) . والمسرحية هي (هاملت ستيبني جرين) . وهي تدور حول عائلة يهودية تعيش في حي ستيبني جرين في لندن يموت رب الاسرة فيها ولكن شبحه يصر على مواصلة الحياة مع اسرته . وعلى التدخل في شئونها حرصا على التقاليد القديمة يحاول افراد العائلة طرده ولكنه يتشبث بالبقاء تقوم الابنة بزيارة الكيان الصهيوني وتعلن انها لم تشعر بالانتماء هناك وان وطنها الحقيقي هو بريطانيا . عند ذاك يقوم افراد العائلة بطرد الشبح من البييت .

والواقع اننا لانحتاج الى مجهود كبير لنرى ان الصراع هو صراع بين جيلين : جيل يمثل اخلاقيات وقيم السيد الذي ينتمي الى دولة لاتغيب الشمس عن مستعمراتها ، وجيل رأى انهيار تلك الامبراطورية وتحولها الى دولة تابعة . وذلك يستلزم رؤية جديدة للحياة وقيما جديدة وعاها الجيل الجديد واراد ان يفرضها على جيل الامبراطورية القديم لقد كان هذا هو مصدر غضب هذا الجيل : ان الجيل القديم يعيش خارج التاريخ ويريد ان يفرض رؤيته على العالم .

واذا اطلقنا على جيل الخمسينات لقب التمرد والرفض ، فاننا نستطيع ان نسمي جيل السبعينات من كتاب المسرح التقدميين بجيل الثورة . لقد كان تمرد جيل الخمسينات من كتاب المسرح هو تمرد داخل اطار العائلة (وان كانت دلالاته اوسع من ذلك) . وهو مجرد رفض لافكار وقيم ، اما كتاب السبعينات فانهم يعبرون عن رؤية اجتماعية شاملة ، وعن موقف يدين النظام الاجتماعي ككل ، ويدعو الشعب العامل الى تغيير ذلك النظام .

غالب هلسا

اشارة :

ترجو المجلة من كافة اصدقائها من الكتاب والشعراء ، والمراسلين تدوين عناوينهم كاملة تسهيلا لاجراءات المراسلة وتحويل المكافآت اليهم ، وشكرا ..

« جانجي » الرواية اليابانية الخالدة

لعل احدا منا لم يسمع بالروائية اليابانية « مورازاكي شيكيبو » ، ولا برائعتها « رواية جانجت » التي تعد بحق احدى الاعمال الروائية العالمية التي ما تزال تلقى رواجا منقطع النظير لدى القراء رغم مرور فترة طويلة على كتابتها .

وقبل الحديث عن الرواية ، لابد من تعريف موجز بالكاتبة : ولدت مورازاكي شيكيبو عام ٩٧٥ وتوفيت عام ١٠١٤ . وتعد من اوائل الروائيات اليابانيات وهي في الادب الياباني كمدام دي سيفنيي ولافايات في الادب الفرنسي وفرجينا وولف في الادب الانكليزي ...

كانت شيكيبو ذات جمال رائع تشوبه مسحة من الحزن ، رقيقة وحساسة ولم تكن راضية كل الرضا على حياتها في القصر الامبراطوري

وفي المذكرات التي تركتها مقاطع تفسر الاسباب التي دفعتها الى كتابة روايتها فخلال حفل أقيم في القصر الامبراطوري ، حيث كان على المرأة الشابة اعباء البروتوكولات الرسمية المرهقة ، كان احد كبار رجال البلاط يبحث عنها وهو يردد : « اعتقد ان على السيدة مورازكي أن تكون جاهزة في هذا الحفل » : وتصاب المراة الشابة بالدهشة وهي ترد مجيبة نفسها : « كيف تكون في مكان لا يوجد فيه من هو أكثر أناقة وظرفا من الامير جانجت » .

وشخصيات الروايات الخالدة يولدون عادة بهذه الطريقة ، وجانجي ، « الامير المتالق » أو « سيد النور » ، شخصية يمكن ان نقضي معها أحلى الاوقات بالرغم من مرور الف عام . فهو شاب كانت تتمناه كل سيدات البلاط الامبراطوري وكل النساء ابتداء من محظيات الامبراطور نفسه حتى الخادمات . غير ان هذا الساحر لم يكن مجرد دون جوان . فبالرغم من الكثيرات اللاتي يتهافتن عليه ، فانه كان يحتفظ ، على الدوام ، بقلب مفعم بالرقة . وامير الملذات هذا كان اكثر ما يهمه هو لذة الحب وليس اللذة في حد ذاتها ان هذا المتنقل دوما من امرأة الى اخرى كان كله وفاء . فهو لاينسى عشيقاته أبدا وما جعله ، عند بلوغه سن الاربعين يجد صعوبة في توزيع وقته . ويحلو لجاننجي أحيانا ان يعذب «حبيباته» ولكن على مضض . وهو نادرا ما يلتقي بنساء قاسيات ، ولكنه كان يترك البعض منهن دون مواساة .

وعند قراءتنا لرواية جانجي ، فاننا نلاحظ ان المجتمعات التي تتعدد فيها الزوجات لم تكن تخلو من مشاعر الغيرة والحب ...

كان بلاط كيوتو في ذلك العهد احد المجتمعات الاقطاعية التي بلغت اوج رقيها . وكان ترف المجتمع الضيق يتم على حساب الالاف من الفلاحين وطبيعي ان يشهد مجتمع الترف هذا ميلاد اديبات كبيرات ينقلن تجربتهن الحياتية وسط هذا الجو من البذخ . فقد كانت مورازكي معاصرة « لساي شونا غون » صاحبة « مذكرات وسادة » التي ترجمت الى اكثر من لغة من بينها الفرنسية . كما كان هناك شاعرات من أمثا ل« لزومي » و « ساراشينا » و «نيجو» اللائي تركن الى جانب اشعارهن ، مذكرات غنية تعكس لنا الحياة الارستقراطية لذلك العهد وعاداتها وقيمها الخ ... وهي مذكرات ما زالت تغري بقراءتها العديد من ابناء هذا العصر رغم مرور ما يقارب الالف سنة . غير ان الشعب بالنسبة لهؤلاء النسوة المتحررات رغم المجتمع الطقوسي والخرافي الذي عشن فيه ، يظل بعيدا عن اهتمامهن ولا ينظرن اليه الا من زاوية ضيقة ، كما لو كان ابناء الشعب أشباحا .

انهن يتاثرن فقط بحركة الزمن الذي يمضي وكذلك اصدقاؤهن وعشاقهن والشخصيات التي نصادفها فيما تركته لنا من اعمال ادبية. غير ان « حركة » الذين يفلحون الارض ويشقون البحار او يقومون بالاعمال المرهقة لا تترك فيهن اي أثر . والفرق بين بروست وموراززاكي القريبين من بعضهما رغم ما يفصل بينهما من قرون ، هو ان الظلم الذي لحق بدريفوس قد هز مارسيل بروست هزا عنيفا ، في حين ان الظلم الذي كان يعاني منه الفقراء اليابانيون لم يوثر مشاعر اليابانية الجميلة ولا مشاعر من عاصرها من الادباء والاديبات .

والصفحات الالف التي تضمنتها رواية جانجت ، يغلب عليها ما أسماه اليابانيون « بالاحساس بالاشياء » وزوالها السريع وهشاشة الحياة « وهذا الحلم داخل الحلم » . وقد غذت البوذية هذا الشعور الذي عرفه شار هو غناور : « على انه الياس الذي توحي به رقة الزهور وزوال الربيع السريع ، او الذي يحس به الانسان عندما يشعر بعجزه امام القدر .. »

وهذا الاحساس بالاشياء يعطي كرواية جانجي عمقها الهائل . ففي يابان القرون الوسطى ، كان الناس يموتون وهم في مقتبل العمر عكس ما عليه الان في العالم الغربي .

اننا نمر برواية جانجي كما لو كانت قاعة انتظار جميلة يغادرها كل لحظة مسافرون أحبنهم . وكثيرا ما عبرت مورازكي ضمنيا عن هذا الاحساس بالاشياء . ولكن عبقريتها كروائية هي انها توحي دون ان تلجأ الى المباشرة . وتجري ، في صور مدهشة ، النهر الذي لا يعوض ، وهي صور الطبيعة والفصول نراها ونحسها في هذا الكتاب حيث يغرق شخصياته المدنية في عالم من الخضرة والثلوج والشلالات .

وفي الكتاب الخامس نرى جانجي يتأمل سواحل « سوما » وهو يتمتم : « من يسكن مكانا كهذا لن يرغب في أي شيء اخر » .

وبعد سنوات ، نرى الامير وقد نفى في نفس المكان الذي تغني بجماله وروعته وهو يحاول مغادرته بعد ان فقد في نظره كل روعته .

وما هو عصري في رواية جانجي ليس بالطبع هذه العواطف القديمة قدم الانسان وانما تلك التقنية المحكمة في السرد والرؤيا الجديدة التي تكشف عن سخرية حادة .

واهم من ذلك كله ظهور نقد الرواية داخل الرواية نفسها . وجانجي في الادب الياباني كدون كيشوت في الادب الاسباني . ففي الغرب كان سيرفنتس اول من نقد الرواية من خلال سير احداثها . ولكن مورازاكي اليابانية كانت قد سبقته بقرون عندما ادخلت النقاش بين شخوص قصتها حول الرواياتواثارها السلبية والايجابية على القراء . وكان شخوصها يرفضون الرواية – مرآة الحقيقة . فقد قال احد ابطالها : « ان القضية لا تعني ان نسجل مغامرات شخص ما كما جرت في الواقع .. »

وندرك ، لدى قراءتنا لرواية جانجي ان هذا الكتاب هو الكتاب القومي لليابانيين .

ففي « كويوتو » يوجد قبر احدى بطلات الرواية وفي معبد بحيرة « سيبوا » ما زال القلم الذي استعملته مورازاكي موجودا وفي « سوما » توجد شجرة كرزكان قد زرعها الامير بنفسه .

ويوجد في اليابان كذلك اكثر من عشرة آلاف كتاب نقدي تتحدث كلها عن هذه الرواية . واخيرا ظهرت موسوعة جانجي في الف وماتي صفحة قام بجمعها احد الاساتذة اليابانيين .

كما كانت هذه الرواية مصدرا للعديد من الدراسات التاريخية لعل اشهرها « حياة البلاط في اليابان القديم في عهد الامير جانجي » التي تعتبر مفتاحا رئيسيا لفهم روايات ذلك العصر والاجواء التي تدور فيها الاحداث .

ترجمة : محمد خالدى

متابعات في الصحافة الاوربية

هاشيك واقاصيص يوغوملا

كان ياروسلاف هاشيك متفردا في عناصر شخصيته ، بما عرف به من تمرد وعدم استقرار فتراه حينا بوهيميا متشردا ، خارجا على القانون والنظام ، وتراه احيانا أخرى ممثلا جادا ، وفي كل الاحيان كانت الخمرة تاسره ، فلا يستطيع الفكاك من اسرها .

ولد ياروسلاف في براغ سنة ١٨٨٣ وتوفي ببوهيميا سنة ١٩٢٣ وهو على عتبة الاربعين من عمره الغض بعد ان عانى الشقاء في حبه وعمله وتضاريس حياته جميعا . غير انه اصاب نجاحا ادبيا استثنائيا ، كما وجد الطريق الى الثروة والجاه ، في الاشهر الاخيرة من حياته حين نشر القسم الاول من روايته الوحيدة (الجندي الطيب شفيك) التي حملته الى الصدارة بين اعاظم كتاب السخرية في عصرنا الراهن .

لقد سمع العالم باسره بشفيك ، ولكن القليلين من ابناء هذا العالم يعرفون ، على نحو مالوف ، العدد الهائل من الشخصيات التي ابدعها هاشيك في قصصه ومقالاته وتخطيطاته .

ومع ان لهاشيك مكانته البارزة في العالم الاشتراكي ، سواء أكان ذلك في الاتحاد السوفيتي ام في بلده بالذات ، فان تلك المكانة تعود الى هجماته الجامحة على الملكية والنبالة والكهنوت والبرجوازية المتهرئة ، فضلا عن خدماته التي قدمها في سبيل القضية التي اعتنقها. كان يشعر ، اثناء الثورة ، بتناقض يمزق نفسه ، فهو من جهة سلافي متطرف ، يجد من الصعوبة ان يحول ولاءه من آل رومانوف ، ومن جهة اخرى كان نتاجا نموذجيا من نتاجات الجو البرجوازي في مواقفه المتناقضة حيال الثقافة العامة وقضايا الفن والحضارة ، فضلا عن كراهيته المقيتة للغرباء . لم تستطع المبادىء ان تشده شدا متينا اليها ، لانه كان يسمح لنفسه ان تقاد على حسب ما تمليه عليه عواطفه ونزواته والامور التي كان ينهمك فيها انهماكا عاصفا . فمثلا انه لم تعرف عنه علاقات صميمية بالعمال ، حتى انه لم ينضم الى نقابة من النقابات العمالية قط ، واذا قيل انه عمل لفترة قصيرة في احد المناجم ، فان هذه الحكاية لا سند لها من الواقع . كان ياروسلاف يرتاح كثيرا ، حين يجتمع ، على مائدة الشراب ، مع زمرة من البوهيميين من الدرجة الثانية ، على الا يحملوه عناء البحث في النظريات الخاصة بالادب والفن او الاسئلة المترتبة على تلك النظريات. كان يحب معاشرة سواد الناس ، الناس الذين استطاع بعبقريته الخاصة ان يعيدهم الى الحياة ، ان يبعثهم من جديد ، في (الجندي الطيب شفيك) وفي القصص الاخرى . واذا كانت الضغوط البرجوازية ومواصفاتها استطاعت ان تحطم مقاومته ، بالقضاء على حياته الزوجية وسعادته الشخصية ، فمن الانصاف القول : أن كل انواع الضغوط ، سواء اكانت برجوازية ام غير برجوازية ، غير محتملة لديه .

وعند اندلاع الحرب وجد حلا وسطا ، بحيث لم ير مفرا من ان ينخرط في الحياة العسكرية ، التي تضيع فيها الاسماء والشخوص ، حتى اصبحت هذه الحياة بالقياس اليه وسيلة نجاة مما كان يعانيه من أزمات ومشكلات وتنفسيا عن كوابيس كانت تغلف حياته الخاصة بغلاف سميك ، كما ان تلك الحياة قدمت له فرصة للنهوض من جديد ، في مواجهة حياته بالذات . انه ، لاول مرة ، في حياته ، استغل تلك الفرصة استغلالا جيدا ، في غضون العشرين شهرا التي امضاها في روسيا ، برتبة المفوض السياسي ، حيث وجد نفسه كما لم يجدها من قبل ، رجلا غيره بالامس . ومن هنا ، فان اقاصيص يوغوملا تعكس مزاجه المشرق في ايامه السيبيرية .

استدعي هاشيك للخدمة العسكرية في شباط سنة ١٩١٥ ، فسفر الى الجبهة الشرقية ضمن لواء المشاة الحادي والتسعين التابع للجيش النمساوي . وهناك استطاع ان يكون على وفاق مع امر فصيله ، كما ابدى من ضروب الشجاعة ، ما جعله ينال الوسام الفضي

* هذه الدراسة نقلها الى الانجليزية الكاتب سيسيل باروت .

عن جدارة واستحقاق . ولم يكد شهر ايلول يقبل ، حتى حدث اختراق روسي مفاجيء في صفوف القوات النمساوية . فلم يستطع هاشيك ان يفر بجلده ، اما سبب العناء الشديد الذي كابده ، واما بسبب خيبة الامل التي واجهته ، فسقط اسيرا بايدي الجنود الروس . وبعد ان امضى وقتا عصيبا في معسكرات الاعتقال الرهيبة واصابته بالتيفوس ، تطوع في الكتيبة التشيكية ، التي كانت حينذاك في دور التشكيل ، فعمل في كييف بصفة صحفي ومراسل حربي .

وبعد الثورة ، انضم الى صفوف الجيش السوفيتي ، الناشيء فشرع بحملة دعاية واسعة بين جنود (الكتيبة) الساخطين الذين خابت آمالهم وتضعضعت معنوياتهم . كانت تلك الاشهر مفعمة بالاخطار والترقب بالقياس اليه . (لموقفه الجديد الذي اتخذه ، اثر ارتباكه وتخلخله) كان هاشيك يعرف جيد المعرفة ، الثمن الذي لابد ان يتحمله راسه ، لو ان احدا من اعضاء الكتيبة التشيكية القى القبض عليه ، فالموت شنقا بانتظاره على عجل ، ولما تحركت الكتيبة الى سامارا في حزيران لتحتلها ، كانت بينزا قد سقطت هي الاخرى .. كان هاشيك على علم ان افراد الكتيبة يسعون سعيا حثيثا بحثا عن دمه المراق سلفا حسب الاصول العسكرية .. فقد هاشيك اتزانه ، اذ اختلطت عليه السبل ، فتنكر بزي نسوي ، ومما ساعده على ذلك التنكر تكوينه الجثماني ، الضعيف ذو الملامح الانثوية . ولكنه سرعان ما استعاد قوته ولياقته ، فاختفى مدة شهرين ، بين القرويين التتر ، مدعيا انه ابن نصف مخبول من ابناء المستوطنين الالمان في تركستان ولما تحررت سيمبرسك ، في الثاني عشر من ايلول سنة ١٩١٨ حضر لاداء الواجب العسكري في مقر القسم السياسي للجيش الثوري التابع للجبهة الشرقية . فالقي القبض عليه حالا ، واعتقل باعتباره شخصا مشبوها. لم يتعرف أحد عليه ، أو يسمع بفعالياته السابقة في سامارا . ولكن سرعان ما اطلق سراحه بتزكية بعض رجال الجيش الثوري التشيكي . وبعد استجوابه من قبل احد ممثلي الجيش الثوري ، ارسل الى بوغولما في ١٦ تشرين الاول ، وبوغولما هذه مدينة صغيرة تبعد مسافة شاسعة من نهر الفولغا شرقا ، على ان يصبح منظما للجنود تحت امرة امر الموقع . ولم يكن معروفا انذاك فيما اذا كانت بوغولما قد تحررت من الجنود البيض املا . وفي يوم مغادرته لسيمبرسك عرف باحتلال المدينة مجددا من قبل القوات الثورية .

ان التقارير المباشرة عن فعاليات هاشيك في بوغولما تكاد تكون غير موجودة لذلك فنحن لا نعرف على وجه الدقة مدى اعتماد اقاصيص بوغولما على مجريات الواقع . ان اسمه مذكور في الارشيف عندما كان على صلات مع الاجهزة السياسية الخاصة بالفرقة (٢٦) التابعة للجيش الخامس الذي كان يعمل في تلك المناطق .

اما السلطات المحلية فقد كانت تشك في سلوكه اصلا ، ولا سيما في مسالة استخدامه ، حتى ان مركز الحزب التشيكي في موسكو كان لا يثق به . وعلى الرغم من هذا الامر ، سرعان ما تعين بوظيفة نائب آمر موقع بوغولما . وبنهاية كانون الاول اصبح موظفا في القسم السياسي للجيش الخامس ، فعمل في مركز قيادة الجبهة للفرقة السادسة والعشرين .

يتحدث هاشيك عن قصة لطيفة ، تتناول مسالة اختياره للعمل في القسم السياسي . جاء احدهم من مقر القيادة في (اوفا) باحثا عنه على عجل ، فالتقى به مصادفة فقال له : « هل انت الرفيق غاشيك ، الست كذلك ؟ « هززت راسي بالايجاب . » فقال مستفهما : (كنت سابقا عضوا في الكتيبة الاجنبية ، أليس كذلك) ؟ بعد ان حدق في عيني بحدة : اجبت : بلى) . فقال : رفيق غاشيك ، انت سكير مشهور . هل ذلك صحيح ؟) قلت : نعم .

- « رفيق غاشيك ، كل شيء لديك سواء بسواء ، ليس من شيء مقدس . اصحيح ذلك ؟ »
- « صحيح ، بالضبط »
- « لما كنت في الوطن ، يقولون انك كنت كل شيء ، فوضويا ، اشتراكيا ديمقراطيا ومحرر صحف ومجلات ، في كل مكان ، الم
- بلى ، كنت كذلك .
- « حسن ، انت لا تحاول ان تنكر اى شيء ، انت رجل طيب ».

وهكذا عين هاشيك مفتشا للجيش الخامس . وفي غضون بقايا ايامه في روسيا ، وجد هويته اخيرا . كان متحمسا للقضية التي يتبناها ، في عمله بالصحافة ، في كتابة المقالات الدعائية ،في الشوارع والثكنات ، في معاملاته مع الاسرى القدماء ، ، حتى انه عثر على مجال واسع لحبه للغات وللانسانية ايضا . وفي ضمن ذلك المجال ، شرع في تحرير صحيفة باللغة البشكيرية كما تعلم الصينية ، ولاول وهلة في حياته ، بدأ عليه الاحساس بالمسئولية والانتماء فضلا عن الزهد غير المتوقع منه. فهو لم يتنكر للخمر خلالسنة ونصف حسب، بل انهأصبح مدافعا متزمتا ضد الكحول ، في حملة شديدة وصلت الى حد التطرف. ففي ذات مرة انصب بالتقريع المكشوف على رئيسه لانه حضر احد الاجتماعات وهو مخمور . كان هذا الامر بمثابة حكم بالاعدام عليه ، كما كان مثالا لقسوته المدهشة التي اظهرها في تلك الحادثة ، والتي كانت متزامنة مع حياته برمتها . وكيف لا يكون كذلك ، وهاشيك سكير عربيد ، يجعل المتمنعين عن الكحول موضع هجائه العنيف ، فيما سلف من حياته ؟ انه كان يمكن ان يختار عضوا في جيش الخلاص ، باعترافه انه كان واحدا من عتاة الخطاة .

لقد اصبح هاشيك سعيدا اخيرا . فلاول مرة في حياته ، شعر بانه قادر على جعل ذاته مفيدة ، لان مواهبه نالت ما تستحقه من تقدير واهتمام . تزوج هاشيك ابنة عائلة روسية ، كان يعيش في كنفها (مع انه لم يخبرها قط انه كان متزوجا من قبل) . انه لم يكن بالتوكيد على عجل ، في استجابة دعوة الرفاق التشيك ، الذين ارادوا ارباك حياته السعيدة ، والعودة به الى الوطن . ولما كان على اهبة الرجوع ، اخبر زوجته (الثانية) - شورا - انه سيعمل في براغ في حقل الدعاية ، بتنظيم الاجتماعات والكتابة في الصحف . وبعد سنة سيعود الى روسيا للالتحاق بعائلة زوجته في اوفا ، ابتغاء الانتهاء من اعماله وواجباته هناك .

كان من المتوقع منه ان يفكر في عمله ببراغ على انه تحضير للثورة هنا ، حتى تتكلل بالنجاح ، وفي تلك الحال ، فان عمله هناك يمكن ان يعتبر ذا دور اهم كثيرا من دوره في سيبيريا . وقد كان يمكن ان يتحدث الى شورا بذلك لتهدئتها بكامل الصدق والاخلاص . ومع ذلك ، ظلت الشكوك تساوره وتتقاذفه ، بصدد اي آمل من امال التغيير الجذري في ارجاء الوطن ، وبغير تلك الامال ، كانت لديه كل اسباب التخوف من استقباله ، في حال عودته .

وبعد شهر فقط من رجوعه الى براغ شرع في نشر اقاصيص بوغولما في جريدة (تربيون) وقد ظهرت اولى تلك القصص في ٢٣ شباط سنة ١٩٢١ ، واخرها في ١٢ اذار من السنة نفسها ، كما كتب تخطيط قصته (كيف التقيت بمؤلف نعيي) . والقصد من القصة الاخيرة هو الانتقام لنفسه من هؤلاء الذين سروا بموته المبكر في جريدة (شادنفرود) فضلا عن رغبته العارمة في نشر سمعته باعتباره كاتبا يعني كثيرا بالموضوعات الاسرية الغامضة ، ثم ما برحت هذه القصص ان اصبحت جزءا من برنامجه الذي كان يقدمه في كباريه (ريدسفن) . ان علاقات ذلك البرنامج بقصص بوغولما ماثلة بالعنوان الفرعي لكامل السلسلة ، على هذه الشاكلة : (القسم الاول) : (سلسلة حلقات من حياتي السرية في روسيا) . وبسبب النجاح الذي صادفته قصص بوغولما ، وافق على ان يكتب رواية مسلسلة بعنوان : (الجندي الطيب شفيك) و (شفيك في روسيا المقدسة) الخ . ولكنه لم ينظم تلك الرواية المسلسلة .

ومن اوائل البوسترات الاعلانية عن رواية (الجندي الطيب شفيك) التي شرع في كتابتها مباشرة بعد قصص بوغولما ، بوستر جاء فيه

(مصائر الجندي شفيك في الحرب العالمية الاولى والحرب الاهليـة في روسـيا) .

ان النغمة اللطيفة التي تفعم حكايات بوغولما السارة تتحدث بسيولة عذبة عن حنين هاشيك لايامه السيبرية . اننا ، على ما يبدو ، نستمع الى صوت هاشيك ، بما يتميز به من سماحة ورقة . صحيح انـه يسخر من الرفيق يورخيموف وغيره من الموظفين ، الا ان هجاءه هجاء منه . ان تفسير هذا الامر ليس بعيدا عن التناول . فالكاتـب ، في القاسية التي يسلخ بها جلود البيروقراطيين النمساويين ومواطنيه على حد سواء . حتى ان الكنيسة الارثودوكسية لم تستطع ان تنجو منه ، ان تفسير هذا الامر ليس بعيدا عن التناول . فالكاتـب ، في قرارة نفسه ، من انصار الاتجاه (السلافي) الشوفيني ، لذلك فقد احب الشخصيات الروسية وتفهمها ، ووضعها موضع رعايته وغفرانه. ولهذا السبب بالذات فان قصصه الروسية تعبق في اكثر كتاباته واعذبها واقربها الى القلب . وهناك سبب اخر يكمن وراء تلك السمات ، فحين كان يكتب تلك القصص ، كان لا يزال تحت التاثير المهدىء ، تاثير الروح الانسانية البريئة ، في عذوبة حليبها النيء ، بعـد ان تخلص لفترة ما من الادمان على المشروبات الروحية القوية ، وما تثيره تلك المشروبات من عواصف عاطفية في ذاته الحساسة الرقيقة .

لم يكن ليروخيموف وجود عياني قط . ومع ذلك فهو شخصية روسية تمتاز بالصدق والحيوية .وبخاصة لكونها شخصية روسية ، كان من نصيبها ان تحيا في وقت تتقاذفه الفوضى والارتباك : كان ثمة شخص يدعى يروخيم ، حكم عليه بالاعدام لسرقته بعض الاثاث حين تفتيشه لبعض البيوت ـ مثل ذلك الشخص امام المحكمة الثورية التي كان من اعضائها هاشيك نفسه ، وربما كان للاسم والقضية المطروحـة امام المحكمة ، دخل في الايحاء بالقصص المذكورة .

طبيعي انه لا ينبغي لنا ان ننسى اننا نشاهد الحياة الروسية من خلال باصرة هاشيك . ها هو يروخيموف يهدد بالرمي من هب ودب ، الا ان هاشيك يقدم هذا التهديد على انه لا يعدو نكتة من النكتات ، اي سجية من سجايا رجل متحمس يمكن مسامحته . غير ان هناك صورة مختلفة في رواية بابيل (فرقة الخياله الحمراء) اذ فيها نجد مشاهد مرعبة غير التي نجدها في كتابات هاشيك ... ففي (الجندي الطيب شفيك) ثمة فقرات تتحدث عن نتانة الجثث البشرية، عن سوح القتال المليئة بنفايات وقاذورات الجنود ، الذين يدفع بهم اسيادهم الرأسماليون الى المجازر والمسالخ . غير ان الكاتب يغمض عينيه في تشخيصاته للحرب الاهلية الروسية ومن هنا ، فهو يقدمها على نحو احادي الجانب ، كما هي الحال في مقالاته الدعائية . وفي الحقيقة ان قصته التشخيصية (امام المحكمة الثورية في الجبهـة الشرقية) تشرح الاجراءات بمزيد من العنف والقسوة ، كمـا هي بالنسبة للاجراءات العسكرية النمساوية . ولذلك فعندما نشرت تلك القصص في نسخة روسية احتج عليها احد اعضاء المحكمة العسكرية الخاصة بالجيش الخامس، متهما هاشيك بتشويه الروح المثالية التي واكبت تحرير سيبريا.اما الجنرال بوديوني القائد العام لجيش الخياله، فقد هاجم هجوما عنيفا واقعية (بابيل). اما فيما يخص هاشيك ، فكل شيء الان قد تغير . ففي بوغولما شارع باسمه ، كما تفتخر المدينـة بمعرض مخصص لهاشيك . ومع ذلك ، فان هاشيك كان طائرا حرا طليقا ، لم يعتد ان يكون تحت امرة اية سلطة . لذلك كان من العسير عليه ان يسيطر على قلمه حين تنثال المواد التي تستدعي نباهة قلمه الساحر وقوة ملاحظته الكاوية ، في تضاريس الحيـاة التي عاشـها وجربها وتمرس بها اذا نظرنا الى حياة هاشيك بصفتها رواية افاق ، وتقبلنا الصورة التي تقدمها لنا مرآته ، فسنكون ممتنين لتلك القصص المتميزة التي تستدعي الجوانب الانسانية الرائعة التي تمثلها الرواية الملحمية العظيمة (الجندي الطيب شفيك) . ومن الغرابة بمكان انها لم تترجم الى الوقت الراهن .

ـ آمر موقع بوغولما ـ

في بداية تشرين الاول ١٩١٨ اخبرت من قبل الجيش الثوري ، في سمبرسك ، انني تعينت برتبة آمر موقع بوغولما ، فسألت الرئيس كايوروف : (هل انت واثق ان بوغولما قد تم الاستيلاء عليها ؟) فكان الجواب : (ليست لدينا اية معلومات مفصلة . اشك كثيرا في الوقت الحاضر ، فيما اذا كانت المدينة في ايدينا . ولكن حينما تصل هناك ، آمل ان تكون قد سقطت) . فسألت بهدوء : هل سيكون لي حرس لمرافقتي . ثم كيف لي ان اصل الى بوغولما هذه ؟ اين هي بالضبط ؟) فقال : (سيكون لك حرس . سيكون لك اثنا عشر جنديا . امـا بالنسبة الى سؤالك الثاني : . انظر الى الخارطة . اتظن انه لاشيء لدي غير الاهتمام بموقع بوغولما المخبولة هذه ؟) فقلت : لي سؤال آخر ، رفيق كايوروف : متى ساحصل على المـال الـلازم لتغطيـة مصاريف سفري واقامتي ؟) فرفع يديه حائرا امام مثل ذلك السؤال ، ثم قال : (هل اصبت بالجنون في سفرك الى هناك ستجد بعض القرى في طريقك ، ان القرويين سيتكفلون بطعامك وشرابك . اما في بوغولما فستجبي بعض الضرائب التي تتكفل بمعيشتك) .

كان اعضاء الحرس المرافقين لي ينتظـرون قدومي ، في مركـز الحراسة . كانوا اثني عشر شابا تشوفاسيا لا يعرف احد منهـم ولا كلمة من اللغة الروسية ، لذلك لم يستطيعوا ان يشرحوا لى امرهم فيما اذا كانوا مجندين ام متطوعين . كانت سحناتهم ومظاهرهم تنبىء بانهم ، بصفتهم متطوعين ، لن يقفوا عند حد من الحدود ، في تصرفاتهم وسلوكهم .

وحينما تسلمت اوراقي وكومة من وثائق الاعتماد ، التي اشير فيها ، بشيء كثير من التوكيد ، على وجوب تقديم كل مساعدة ممكنة لي ، من سيمبرسك الى بوغولما ، اتخذت طريقي الى الزورق البخاري، مع مرافقيي من الحرس . ثم جرى بنا الزورق على نهري الفولكا والكاما الى تشيتوبول .

في السفرة النهرية ، التي شاركنـا فيها ، لم تقـع حـوادث استثنائية ما عدا حادثة واحدة ، اذ ان احد الجنود التشوفاس سكر سكرة شديدة افقدته توازنه ، فوقع من الزورق ، في النهر ، وسرعان ما غرق دون ان نستطيع اغاثته . فبقي من افراد الحرس احد عشـر جنديا . ولما وصلنا الى تشيبتوبول ، تطوع احد الجنود ان يجمع لنا بعض العربات ، ولكنه ذهب ولم يرجع ، وهكذا بقي في معيتي عشرة جنود . وقد استنتجت ، مع جنودي الباقين ، ان التشوفاسـي ، الهارب كان على مبعدة اربعين فرسخا من قصبته ، مونتازمو ، فذهب الى هناك ، ليرى جلية امر والديه . وبعد تحقيق طويل مع السكان المحليين ، كتبت كل شيء عن موقع مدينة بوغولما ، وعن الطريق الموصل اليها ، اما بقية التشوفاسيين فقد وجدوا بعض العربات . فسلكنا طريقا مرعبا موحلا في المقاطعة ، التي تتناثر فيها كراجالكا ويلانوفـو وموسكوفو وكولوكوفو . كانت هذه القرى جميعا يقطنها التتر باستثناء كولوكوفو التي كان يقطنها التشرميزيون والتتر معا .

كانت ثمة عداوة مرعبة بين التشوفاسيين ، الذيـن اعتنقـوا المسيحية منذ ما يقرب الخمسين عاما وبين التشرميزيين الذين ما زالوا وثنين ، حدثت مغامرة مزعجة في كولوكوفو . فعندما فتش جنودي انحاء القرية ، جلبوا معهم مختارها المدعو دافليدي شاكر ، الذي كان يحمل بيده قفصا فيه ثلاثة سناجب بيض : فقال احد التشوفاسيين ممن اسعفه الحظ ببعض الجمل الروسية : (التشوفاسيون مسيحيون اورثودوكس . منـذ سـنة او سـنتين او ثلاثـين او خمسـين ، اما التشيرميزيون فوثنيون خنازير) . وبعد ان كسر القفصي الذي كان شاكر يحمله وفيه السناجب البيض ، قال : (السنجاب الابيض هو الههم ، هذا اله واحد وهذان الهان وهذه ثلاثة الهة . وهذا الرجل كاهن انه يقفز مع سناجبه ويصلي اليها . لابد لك ان تعمده ..) . كان التشوفاسيون ينظرون الي مهددين متوعديـن .. فرأيـت من

المناسب ان آمر بجلب قليل من الماء ، الذي رششته على شاكر ، بعد ان تمتمت ببعض الكلمات غير المفهومة ، وعلى اثر ذلك اطلقت سراح الرجل ، ثم سلخ فتياني الهة التشرميزيين ، التي سلقوها بعدئذ ، فوجدوا لها مذاقا لذيذا .

وبعد ذلك ، قدم الي الملا عبدالله معبرا عن سروره لاننا اكلنا تلك السناجب ، ثم ما برح ان قال : (لابد لكل امرىء ان يؤمن بشيء ما ، اما الايمان بالسناجب ، فليس سوى محض وحشية ، انها تقفز من شجرة الى شجرة ، وعندما تجتمع في قفص تحدث ضجة مقيتة . فيا لها من آلهة ، في الواقع !) ثم ان الرجل جلب الينا قطعة كبيرة من لحم الغنم المحمص وثلاث اوزات ، مؤكدا لنا ان جميــع التتــر سيكونون في جانبنا اذا ما حاول التشرميزيون الثورة ليلا .

لم يحدث شيء يذكر ، ذلك ان شاكر عندما اتى لتودعينا صباح اليوم الثاني ، اخبرنا بوجود عدد كبير من السناجب في الغابة ، وبعد ان مررنا بايباشيفو ، وصلنا مساء الى قرية بيستينتس ، التي لا تبعد سوى اثني عشر فرسخا من بوغولما . كان السكان المحليون يعرفون جيد المعرفة ، ما كان يحدث في بوغولما . فقبل ثلاثة ايام غادر الجنود البيض المدينة دون قتال ..

كانت الفوضى تعم كل شيء في المدينة ، وكان رئيس البلديــة والمجلس البلدي بانتظارنا بالملح والخبز . ارسلت اول ما ارسلــت الجندي التشوفاسي الذي يعرف القليل من الروسية ، وفي الصباح تحركنا الى بوغولما . وفي ضواحي المدينة استقبلتنا جماهير غفيرة من الناس . كان رئيس البلدية يحمل قليلا من الخبز والملح ، على امل ان انثر الرحمة والشفقة على ارجاء المدينة .

شكرته في خطاب طويل على عواطفه ، وكسرت قطعة الخبز ونثرت عليها الملح . ثم وكدت له باني لم اقدم الى هناك لالقي الشــعارات المدوية ، انما كانت مقاصدي هي : السلم والهدوء والنظام . ثم قبلت رئيس البلدية وصافحت ممثلي الكنيسة الاورثودوكسية ، وبعد ذلك دلفت الى المجلس البلدي ، حيث تقرر ان يكون مركز اقامة امر الموقع. ثم ما لبثت ان اصدرت الامر العسكري اليومي رقم واحد : « ايهــا المواطنون ! اشكركم على استقبالكم الحار المخلص ، وعلى ضيافتكم المتوجة بالملح والخبز . عليكم دائما ان تحيوا هذه العادات السلافية التي لا اعتراض لي عليها . لكن ارجوا الا تنسوا ، في الوقت نفسه ، اني قد تعينت آمرا لموقع المدينة ، مما يحملني واجبات كذلك .

لذلك اناشدكم ، ايها الاصدقاء الاعزاء ، ان تسلموا كل اسلحتكم، في قاعة المجلس البلدي ، حيث مركز الامر ، غدا ظهرا . انني لا ارغب في تهديد احد . ولكنكم تعلمون ، ان المدينة في حالة حصار . كما كان بودي ان اخبركم اني كنت على وشك فرض الضرائب على المدينة . لكن اعلن الان ان المدينة لن تدفع شيئا »

– التوقيع –

وفي اليوم التالي ، وفي حوالي الساعة الثامنة عشرة ، ازدحمت ساحة المدينة بالرجال المسلحين . كان اكثر من الف من السكان يحملون البنادق ، حتى ان احدهم كان يحمل مدفعا رشاشا . امــا نحن الاحد عشر رجلا ، كدنا نغرق في هذا الفيضان مـن الرجــال المسلحين ، غير ان الذي حدث ان الجميع سلموا اسلحتهم . وانفضوا حتى وقت متاخر من المساء ، بينما كنت اصافح الرجال العزل بكلمة مودة او كلمتين . وفي الصباح اعلنت الامر رقم (٢) الذي جاء فيه :

(ايها المواطنون : بودي ان اشكر جميع سكان بوغولما لتطبيقهم الدقيق للامر المرقم (١) .

في ليلة ذلك اليوم اويت الى فراشي وانا سعيد ، غير مدرك ان سيف ديموكليس معلق على رأسي ، متمثلا في لواء (تفير) الثوري.

وكما قلت كان الجيش الرئيس مقيما ، في الجانب الثاني من بوغولوما ، على بعد خمسين فرسخا الى الجنوب ، خشية الوقوع في شرك ، لذلك لم يقتحم المدنية ، ولكنه فعل ذلك عندما تسلم الامر من الجيش الثوري في سيمبرسك ، لاحتلال المدينة مهما غلا الثمن ، ابتغاء ان يجعل تلك المدينة قاعدة للجيوش العاملة في شرقها . وبناء على ذلك ، جاء امر لواء (تفير) الرفيق يروخيموف مساء لاحتلال بوغولما ، بينما كنت لمدة ثلاثة ايام اتملق بمخافة الله ، الا يفعل الامر الجديد شيئا يسيء الى السكان او يعكر صفو حياتهم .

(عندما اخترق) جنود (تفير) المدينة اطلقوا عيارات نارية في الهواء ، اثناء مرورهم في الشوارع ، اما المقاومة الوحيــدة التــي صادفوها ، فقد انبرت من جنديين من اعضاء حرسي ، اللذين كانا مكلفين بحراسة مقر امر الموقع اذ ظلا رافضين السماح بدخول الرفيق يروخيموف الى المقر ، الامر الذي حدا بالرفيق المذكور ان يشهر مسدسه ، وعلى اثر ذلك استسلم الجنديان فوقعا في الاسر . بينما دخل يروخيموف عنوة الى دائرتي وغرفة منامي .

لقد اسكرته خمرة النصر ، بحيث رفع مسدسه مهددا ، قائلا : (ارفع يديك ! استسلم ؟ وبكل هدوء رفعت يــدي مستسلمــا . فسالني الامر : (من انت ؟) فاجبت (انا امر موقع المدينة) فاستطرد (من البيض ام من السوفيت ؟) قلت (من السوفيت) . هل تسمح لي ان اخفض يدي) ؟ فقال : (تستطيع ان تفعل ذلك . لكنــي اناشدك ، وفق قوانين الحرب ، ان تسلم لي حالا امرية المدينة ، لاني سيطرت عليها .) على ذلك اعترضت : (لكن انا الذي عينت امرا) . فاستشاط غيضا وقال : (الى الجحيم بامر تعينيك . كان عليك ان تستولي على المدينة اول الامر) . وبعد فترة قصيرة تدارك الامر بشهامة قائلا : (اتدري انني عينتك مساعدا لي . فاذا رفضت، تقرر مصيرك في خمس دقائق) . فاجبت : (لا مانع لدي) . وفي الحال استدعيت جندي الارتباط ، وقلت له : فاسيلي . اعــد (السماور) سنتناول شيئا من الشاي مع الامر الجديد الذي احتل بوغولما توا) . حقا كل حي ليس سوى عشب . ومجد الانسان باسره ليس الا زهرة من ازهار العشب .

– مرافق آمر مدينة بوغولما –

كان عملي الاول يقتضي ان اطلق سراح الاسيرين التشوفاسيين، واعد فراشي للنوم الذي افتقدته ، بسبب العملية الانقلابية التي جرفت المدينة . وعند الظهر تيقظت من النوم لاجد لاول وهلة ، ان جميع التشوفاسيين الذين كانوا بمعيتي ، قد تلاشوا بصورة غامضة تاركين وراءهم رسالة لي ، في جزمتي ، لا يعرف من محتوياتها شيء يذكر غير ما جاء فيها : (رفيق غاشيك ، ابحث عن مساعدة قوية هنا وهناك . الرفيق يروخيموف رجل مخبول) .

ثم سرعان ما وجدت الرفيق يروخيموف غارقا في عرقه لمحاولته من الصباح الباكر ، ان يفعل شيئا لاصدار اول امر له الى سكان بوغولمــا .

ولما راني الامر قا ل: (ايها الرفيق المساعد : (هل تجد من الافضل ان اكتب هذا) ؟ بعد ان استل ورقة من اكوام الاوراق ، المليئة بالكلمات والخطوط المتعاكسة ، ولما اجبته بالايجاب) اخــذ يقرأ : (الى جميع سكان بوغولما . اليوم بعد سقوط بوغولمــا ، اخذت على عاتقي امرة المدينة . لقد عزلت الامر السابق من منصبه لعدم لياقته وجبنه وعينته مرافقا لي . امر المدينة : يروخيموف) .

فقلت مستحسنا : (هذا يغطي كل شيء . ثم ماذا تنوي ان تفعل مستقبلا) ؟ اجاب بهيبة واتزان : (اولا سامر بتعبئة الخيول. ثم سانتهي من رئيس البلدية . ثم ساخــذ عشــرة اشــخاص مــن البرجوازيين ، وارسلهم الى السجن لحين انتهاء الحرب الاهلية . وبعد ذلك ساقوم بالتفتيش العام بيتا بيتا ، وامنع التجارة الحرة ، وهذا يكفي لليوم الاول ، وغدا سافكر بشيء اخر) .

فقلت : (اسمح لي بان اشير الى ملاحظة واحدة . ليس لدي مانع بشان تعبئة الخيول . لكني احتج قطعا على رمي رئيس البلدية، لانه رحب بي بالخبز والملح) . عند ذاك ، قفز يروخيموف ، قائلا :

(لقد رحب بك ولكنه لم يات ليراني) . فقلت : (يمكن تصحيح الامر . سارسل ساعيا في طلبه) وعلى اثر ذلك جلست الى المائدة وكتبت : (دائرة امر موقع بوغولما . العدد ٢٨٩١ الجيش العامل : الى رئيس بلدية مدينة بوغولما ! امرك ان تاتي حالا لمواجهة الامر الجديد مع الخبز والملح ، حسب التقاليد السلافية القديمة . امر موقع المدينة : يروخيموف : المساعد : غاشيك) عندما وقع يروخيموف الامر ، اضاف : (اذا رفضت ، فستكون عرضة للرمي، وسيحرق بيتك) . فقلت له : (انك لن تستطيع ان تضيف اي شيء من هذا الكلام الى الوثائق الرسمية . والا اصبحت عديمة المفعول). استنسخت الامر السابق ، كما هو بكلماته الاصلية ، وبعد توقيعه ارسلته بواسطة احد الضباط .

وفضلا عن ذلك قلت ليروخيموف : (انا اعترض اعتراضا قاطعا على ارسال عشرة اشخاص برجوازيين الى السجن حتى نهاية الحرب الاهلية ، لان مثل هذا الفعل لا تقرره سوى المحكمة الثورية). وهنا ، قال يروخيموف باسلوب مهيب : (السنا نحن اعضاء تلك المحكمة . طالما المدينة في قبضتنا) . عندئذ قلت : (انت هنا على غلط ، رفيق يروخيموف . من نحن ؟ نحن لسنا سوى اناس اعتياديين : امر المدينة ومساعده . ان محكمة الثورة لا تتعين الا من قبل الجيش الثوري ، في الجبهة الشرقية . اتريد ان تقف امام الجدار لتواجه الرصاص) ؟ .

اجاب يروخيموف : (حسن ، اذن) وبعد ان اطلق آهة ، استطرد : (لكن من المؤكد ، انه ليس من احد يستطيع ان يمنعنا من تفتيش البيوت ، على نحو عام) . فقلت : (طبقا لقرار الثامن عشر من حزيران هذه السنة ، ان التفتيش العام لا يمكن اجراؤه الا بموافقة اللجنة الثورية المحلية . ولما لم تصدر مثل هذه الموافقة، فدعنا نترك المسألة الى وقت لاحق) . عندئذ اجاب يروخيموف برقة: (انك ملاك . اذ بدونك كنت ساغرق . لكن ، بالتوكيد ، علينا ان نوقف التجارة الحرة) ؟ هنا حاولت ان اشرح الموضوع قائلا : (ان معظم من يتعاطى التجارة في السوق هم افراد من الريف . انهم فلاحون لا يقرأون ولا يكتبون . قبل كل شيء ينبغي لهم ان يتعلموا القراءة ، كي يستطيعوا ان يقرأوا اوامرنا حتى يفهموا ما يراد منهم . عندئذ نستطيع ان نصدر الاوامر وبضمنها امر تعبئة الخيول ايضا . قل لي ، رفيق يروخيموف ، لماذا تصر على تعبئة الخيول ؟ ربما تريد ان تغير كيان لواء (تفير) ليصبح فرقة خيالة . انك ، ولاشك تعرف، ان هنالك مفتشا عاما مسئولا ، في هذا الصدد) .

فقال يروخيموف : (اراك على صواب ، مرة اخرى . اذن ماذا علي ان افعل) ؟ فاجبته : (علم سكان منطقة بوغولما ان يقرأوا ويكتبوا . اما انا ، فانني ساذهب لارى ماذا يفعل افراد قوتك ، وكيف اخذوا مواضعهم في معسكراتهم) .

ذهبت الى المدينة واطرافها ، فوجدت افراد لواء تفير يتصرفون تصرفا حكيما . انهم لم يضطهدوا احدا ، وقد اصبحوا اصدقاء حميمين مع السكان . انهم ، كانوا يشربون الشاي ويتناولون مختلف انواع الطعام ، في مشاركة اليفة مع مضيفيهم . وبالايجاز كان كل شيء يجري حسب النظام . ثم ذهبت لافتش بوغولما الصغرى ، حيث كانت تعسكر الكتيبة الاولى . هناك ايضا ، وجدت كل شيء على ما يرام . الجنود يشربون الشاي ، ويتناولون الطعام ، ويتصرفون تصرفا مؤدبا .

وعندما عدت في المساء ، الى ساحة المدينة وجدت لافتة معلقة عليها ما يلي : (الى سكان بوغولما والمنطقة جميعا . اصدرت امري الى جميع السكان ، في المدينة والمنطقة ، ان يتعلموا القراءة والكتابة ، في غضون ثلاثة ايام ، وبخلافه سيلقى كل مصيره بعد انتهاء هذا الوقت : يروخيموف . امر الموقع) ولما اقبلت الى يروخيموف وجدته جالسا مع رئيس البلدية ، الذي لم يحضر معه الخبز والملح فقط ، بل بعض القناني من الفودكا اللتوانية المعتقة ، كان كل شيء معدا على المائدة . كما كان مزاج الامر رائعا . فلما راني داخلا ، صاح مبتسما : (الم تقرأ كيف امتثلت بنصيحتك: ذهبت بنفسي الى المطبعة . واصدرت الاوامر بطبع المنشور مهددا متوعدا . فطبع المنشور بصورة جميلة . ان القضية المهمة هي كيف يمكن للمرء ان يقرأ ويكتب . وحينئذ يصار الى اصدار الامر ، فيقرأ الجميع ، لينالوا قسطهم من السعادة . هذا هو الشيء الصحيح ، ايها الرئيس (يقصد رئيس البلدية) آلك في شيء من الشراب ، رفيق غاشيك) ؟ رفضت ذلك . فصرخ قائلا : (هل ستشرب ام لا)؟ عندئذ حطمت كل قناني الفودكا ، مهددا رئيسي نفسه ، بشكل حماسي ، وانا اقول : (اذهب الى فراشك حالا والا ...) فاجاب: (انا ذاهب ، يا طيري الحبيب ، ياروحي . لم اعن مما فعلت شيئا جادا . كل ما هنالك ، لا يتعدى قليلا من الفكاهة والاحتفال).

اخذت يروخيموف الى الفراش ، ووضعته عليه ، ثم عدت الى رئيس البلدية ، فقلت له : (حدث هذا الامر ، اول مرة ، لذلك اغفر لك ما فعلت . عليك ان تعود الى البيت سريعا فقد تخلصت بأمان) .

ظل يروخيموف نائما الى الساعة الثانية بعد الظهر ، في اليوم التالي . ولما استيقظ ، جد في طلبي ، فما ان واجهته ، حتى بدا الاضطراب واضحا في وجهه ، مما حدا به الى القول : (انطباعي ينبئني انك كنت تريد ان ترميني، امس) فاجبته : (نعم . كنت اريد ان اقطع الطريق على محكمة الثورة ، فيما لو علمت بما فعلت البارحة ، باعتبارك امر موقع المدينة) . فقال : (لكن ، يا طيري الصغير الحبيب ، انك لن تخبر احدا بما حدث ؟ لن افعلها مرة اخرى ابدا . انما ساعلم الناس ان يقرأوا ويكتبوا ...)

وفي المساء وصل اول وفد من الفلاحين (الموشيك) من منطقة كارلاغن . وقد كان الوفد مؤلفا من ست من النساء العجائز بين الستين والثمانين من اعمارهن وخمسة من الشيوخ بالاعمار نفسها . رمى الجميع انفسهم بين قدمي مولولين نادبين : (لا تدمر ارواحنا ، ايها الاب الصغير ، لسنا نستطيع ان نتعلم القراءة والكتابة في ثلاثة ايام . فرؤوسنا لا تستطيع تدبير ذلك . يا مخلصنا ، ارحم منطقتنا) . فقلت لهم مطمئنا : (الامر ليس ساري المفعول . الخطا كان خطا ذلك الاحمق ، يروخيموف ، امر الموقع) .

وفي المساء تقاطر الكثير من الوفود الى المقر ، وما ان حل صباح اليوم ، حتى كانت اللافتات منتشرة في المدينة وفي القرى المجاورة وفيها الامر الاتي : (الى جميع سكان بوغولما ومنطقتها ! اعلن انني قد عزلت ، امر موقع المدينة ، الرفيق يروخيموف ، وتسلمت سلطاته . وعلى ذلك فامراه رقم (١(ورقم (٢) فيما يخص محو الامية يعتبر لاغيا في غضون ثلاثة ايام : امر المدينة : غاشيك)

استطعت القيام بذلك العمل ، لان لواء الخيالة البتروغرادي وصل المدينة . كما وصلها الجنود التشوفاسيون

ـ موكب الصليب ـ

اصدر يروخيموف ، القائد الذي خلعته من منصبه ، امرا الى لواء (تفير) بان يخلوا المدينة ويعسكروا خارجها . ثم انه جاءني ليودعني . فوكدت له ، انه ولواؤه ، اذا احدثوا اضطرابا ما ، فساجرد الجنود من السلاح ، وارسله الى محكمة الجيش الثورية (ليوفي حسابه) .

اما الرفيق يروخيموف ، فاكد من جانبه بصراحة عظيمة ، انه ها لما يترك لواء الخيالة البيتروغرادي المدينة ، فسيقيم لي انشوطة على التل ، في وسط بوغولما ، كي يراني الناس من كل الجهات . ومع ذلك ، فقد تصافحنا وافترقنا كاحسن ما يكون الاصدقاء . وبعد مغادرته مع لوائه ، توجب علي ان اجد اماكن مناسبة للخيالة البيتروغرادين ، الذين يتضمن معظمهم من المتطوعين ، لذلك اقتضى

الامر تنظيف الثكنات في البداية . وقد اجتهدت ان اعمل كل شيء ممكن ، لان اجعل الشبان البيتروغرافيين سعداء مرتاحين في بوغولما، لئلا يتمردوا ضدي في يوم ما .

ولكن من الناس الذين سابعث بهم لتنظيف الثكنات وكنس الارضيات ، وجعل كل شيء مرتبا ؟ لا ريب ان هؤلاء ينبغي لهم الا يكونوا مشغولين بشيء .

كل فرد من السكان المحليين له عمل ما . فكرت في الموضوع مدة طويلة ، الى ان تذكرت ان بقرب المدينة ديرا كبيرا هو دير (العذراء الفائقة القداسة) حيث الراهبات لا يعملن شيئا غير اداء الصلاة في اوقاتها وقرض بعضهن بعضا . فكتبت الكتاب الرسمي التالي الى رئيسة الدير : (قيادة الجيش في مدينة بوغولما : رقم ٢٨٩٦ : الى المواطنة رئيسة دير (العذراء الفائقة القداسة) :

يرجى ارسال خمسين عذراء حالا من ديرك ، ليكن تحت امرة لواء الخيالة البتروغرادي . على ان يصلن مباشرة الى الثكنات : الامر الاعلى للمدينة : فاشيك) .

وصلت الرسالة وبعد نصف ساعة ، دقت النواقيس بقوة وجلال ، منطلقة من الدير . دقت نواقيس الدير وناحت وندبت فاستجاب لها ناقوس كنيسة المدينة .

وبعد وقت قصير ، اخبرني المرافق ، ان كبير كهنة الكنيسة ورجال الدين المحليين كانوا يريدون مقابلتي . وافقت بسرور على ذلك الطلب .. واذا بعدد من القسس الملتحين يتدفقون على دائرتي فقال المتكلم باسمهم : (السيد الرفيق الامر ، انا اتيت ، لا بالنيابة عن رجال الدين المحليين بل بالنيابة عن الكنيسة الارثودوكسية باسرها . لا تفسدوا عذارى الدير البريئات . لقد استمعنا من الدير توا انكم تريدون خمسين عذراء للخيالة البيتروغرافيين . تذكر ان الله ربنا ، فوقنا) .

فاجبت على نحو لاذع : (لاشيء فوقنا الان غير السقف ، اما بشان الراهبات ، كما قلت ، فانا بحاجة لخمسين منهن للعمل في الثكنات ـ فاذا كان في الثلاثين منهن كفاية ، فسابعث البقية الى الدير . واذا قصر العدد (٥٠) فساخذ مئة ، مئتين او ثلثمئة ، من الدير . فلا يضيرني ذلك في شيء . اما بالنسبة اليكم ، ايها السادة، فينبغي لي ان احذركم بانكم تتدخلون في الشؤون الرسمية ، لذلك فانا ملزم بتغريمكم ، على كل واحد ان يجلب لي ثلاثة باونات من الشموع ، واثنتي عشرة بيضة وباون من الزبد . ثم اخولك ايها المواطن الكاهن الرئيس ، ان تنظم مع رئيسة الدير الوقت الذي سترسل فيه راهباتها . اخبرها انني بحاجة اليهن على وجه السرعة وبالحاح ، وانني ساعيدهن بعدئذ . بحيث لا تفقد منهن ولا واحدة).

غادر رجال الكهنوت الارثودوكس دائرتي ، وهم منكسرو الخاطر. وفي عتبة الباب ، التفت الي القس صاحب اطول لحية واطول شعر، وقال : (تذكر ان الله فوقنا) . فقلت له : (ارجو معذرتك ، لا تجلب لي ثلاثة باونات من الشموع ، بل خمسة) .

كان ذلك الصباح في تشرين الاول صباحا رائعا . الارض مكسوة بطبقة من الصقيع السميك ، اوحال بوغولما الملعونة تتجمع . وحشود من الناس تملا الشوارع في طريقها الى الكنيسة . دقت النواقيس في الكنيسة والدير بشكل مهيب . كانت النواقيس ، هذه المرة لا تعلن حالة الانذار ، بل كانت تدعو سكان بوغولما الارثودوكس الى الانتظام في (موكب الصليب) . لم يكن هذا الموكب ينظم ، الا في اسوأ الاوقات في تاريخ بوغولما ـ حين كان التتر يحاصرون المدينة مثلا ، او حين كان الطاعون او الجدري منتشرا على شكل وباء جارف ، او عند اعلان الحرب ، او قتل القيصر . كانت النواقيس تدق بحزن واسى ، كما لو انها كانت على وشك ان تنفجر .

انفتحت ابواب الدير فاذا بالراهبات حاملات الايقونات والاعلام. تتقدمهن اربع من الراهبات المسنات ، وهن يحملن ايقونة كبيرة وعلى راسهن رئيسة الدير .

كانت صورة (العذراء) تتطلع بعينيها الذاهلتين من الايقونة يتبعها عدد كبير من الراهبات الشابات والمسنات ، في اردية سود وينشدن الايات كاية (وقادوه ليصلبوه ، صلبوه .. ومعه اثنان اخران ، الواحد على يمينه والثاني على يساره) .

وفي الوقت نفسه خرج الكهنة الاورثودوكس من كنيسة المدينة، وهم يرتدون المسوح المطرزة المذهبة ، تعقبهم جماعة المؤمنين ، في موكب كبير يحمل الايقونات .

التقى الموكبان منشدين : (المسيح حي ! المسيح ملك . المسيح منتصر) . ثم ما برح الجمهور الحاشد ان انشد معا : (اعرف ان مخلصي حي ، وسياتي الى العالم ، في اليوم الاخر) .

طاف الموكب حول الكنيسة ثم عاد الى دائرة امر المدينة ، حيث تمت الاعدادات اللازمة . وضعت مائدة امام البناية ، يعلوها قماش ابيض يتوسطه رغيف من الخبز وقليل من الملح . وفي الزاوية اليمنى ايقونة تحيط بها قناديل مضاءة . وحين وصل الموكب الى واجهة الدائرة نزلت الى الساحة بكل هيبة وناشدت رئيسة الدير ان تتقبل الخبز والملح دليلا مني على اني لا اضمر اية نوايا عدائية . ثم طالبت من الكهنة الاورثودوكس بان يقطعوا رغيف الخبز . تقدم هؤلاء ، الواحد بعد الاخر ، وقبلوا الايقونة .

وفي هذه المناسبة قلت : (ايها الرجال والنساء الاورثودوكس، اشكركم لموكب الصليب الجذاب الذي شاركتم فيه . انني اشهد مثل هذا المنظر لاول مرة ، وساتذكر انطباعي عنه الى يوم وفاتي . انني اشاهد جمهرة من الراهبات المنشدات ، الامر الذي يذكرني بمواكب المسيحيين الاوائل في ايام نيرون . قد يكون بعضكم قرأ (كوفادس) لن اطيل عليكم كثيرا . طالبت بخمسين راهبة ، واذا بالدير كله هنا ، فارجو من الراهبات الاوانس ان يلحقن بي الى الثكنات) .

وقف الجمهور حاسر الرأس امامي ، واخذ ينشد : (السماء تعلن عن مجد الله ، والجلد يرينا عمل يديه . ليتمجد الرب نهارا بعد نهار وليلا بعد ليل . لانه يكشف لنا عن عجائب اعماله) .

ثم تقدمت رئيسة الدير الي ، وهي تسأل مرتجفة : (باسم الاب السماوي ، ماذا نحن فاعلون هناك ؟ لا تهلك روحك) . فصحت بصوت عال في الحشود : (ايها الرجال والنساء الاورثودوكس ينبغي تنظيف الثكنات وكنسها ، كي تكون مقرا للخيالة البتروغراديين . دعونا نذهب الى هناك) . تبعني الجمهور بروح عمل عالية ، حتى ان الثكنات رتبت ترتيبا جيدا بحلول المساء . وفي المساء ذاته جاءتني راهبة شابة لطيفة وهي تحمل ايقونة صغيرة ، ومعها رسالة من رئيسة الدير المسنة ، تحتوي على هذه الجملة البسيطة : (انـي اصلي لاجلك) .

ومنذ ذلك اليوم ، وانا اخذ قسطي من النوم بسلام ، متذكرا الى هذا اليوم ، ان في غابة البلوط القديمة في بوغولما يشمخ دير (العذراء الفائقة القداسة) حيث تعيش الرئيسة المسنة وهي تصلي لي ، انا الشقي الذي لا اصلح لشيء .

ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت